

Kossah

VON

RUDOLF LOTHAR

VERLEGT BEI
WILHELM BORNGRÄBER
BERLIN


WILBUR L. CROSS LIBRARY

1888

KOPPAY

KOPPAY

VON

RUDOLF LOTHAR

MIT 41 ABBILDUNGEN IM TEXT
UND 46 TAFELN

BERLIN UND LEIPZIG
VERLEGT BEI WILHELM BORNGRÄBER



v. Koppay

(Selbstporträt)

BARON ALEXANDER VON MUSULIN

ZUR ERINNERUNG.

RUDOLF LOTHAR



GRÄFIN GOERZ

I.

Baron J. Árpád Koppay von Drétoma wurde in Wien am 15. März 1859 geboren, kam aber schon mit einem Jahr nach Ungarn, wo die Familie seit Jahrhunderten ansässig ist. Sein Vater Julius war Generalreferent und Vorstand der Budapester Hauptanstalt der österreich-ungarischen Bank, sein Grossvater und Urgrossvater aber sind bis ins dritte und vierte Glied fürstlich-liechtensteinische Burggrafen gewesen.

Wie die Familie in liechtensteinische Dienste kam, spielt eine wichtige Rolle in ihrer Geschichte. Als im XVI. Jahrhundert Tököly die Magyaren zum Kampfe gegen das Haus Habsburg zwingen wollte, wanderte die Familie aus Drétoma, wo sie ansässig war, über die nahe mährische Grenze und bald darauf amtet ein Georg Koppay als Burggraf von Meseritsch und später von Vaduz.

Das Temperament und seine sinnliche Farbe verdankt der Künstler wohl diesem magyarischen Blute und wenn er auch Weltbürger geworden ist und in Berlin und München, London und Paris, New York und Wien gelebt und gemalt hat, so hat er doch den Zusammenhang mit seiner eigentlichen Heimat Ungarn niemals verloren. Mütterlicherseits stammt Koppay aus einer guten Bürgerfamilie, die in Niederösterreich ansässig war. Seine Mutter hiess Rosalia Klausen.

Mit sechs Jahren kam der kleine Koppay in Budapest auf die Normalschule. Sein erster Lehrer, der ihm die Grundbegriffe der Wissenschaft beibringen sollte, trug einen verschnürten Attila, stramme, enge, ungarische Hosen mit dem sogenannten Vitezkötes (Heldenbund — so nennt man nämlich die Verschnürung an der obersten Partie des Beinkleides) und hohe Röhrenstiefel mit goldbefransten Schäften. Sein Haupterziehungsmittel war das spanische Rohr, das er niemals aus der Hand legte. Koppay war ein guter Schüler, sowohl in der Normalschule wie auf dem Gymnasium, das er aber bald verliess, um die Realschule zu beziehen. Denn sein Zeichentalent, das sich schon sehr früh bemerkbar machte, schien seine Laufbahn als Techniker als selbstverständlich vorauszusetzen. Die zwei ersten Jahre Technik machte Koppay in Budapest, die drei letzten Jahre in Wien. In die Studentenjahre fiel auch seine Teilnahme am bosnischen Feldzug, den er als Leutnant mitmachte.

Als Architekt war Koppay Schüler von Baron Ferstel, Hofrat König und Dombaumeister Schmidt. Während seiner Studienzeit als Architekt illustrierte Koppay zu seinem Vergnügen Petöfische Gedichte, aber ohne diesen Aquarellen, die in einer Lade ein tief verborgenes Dasein führten, irgendwelche Bedeutung zuzumessen. Eines Tages aber entdeckte zufällig Dombaumeister Schmidt die Bilder und sagte zu Koppay: „Sie müssen unbedingt Maler werden. Ich werde Sie mit Makart zusammenbringen.“ Gerade damals hatte Koppay von Dombaumeister Schmidt einen malerischen Auftrag bekommen. Es wurde nämlich im Dom von Fünfkirchen, der gründlich restauriert werden sollte, eine Anzahl herrlicher, alter Fresken entdeckt und Koppay sollte sie in grossen Aquarellen für das ungarische



SATAN

Ministerium kopieren. Diese Kopien waren es, die Koppay Makart vorlegte und auf diese Talentprobe hin nahm Makart sofort den jungen Baumeister in seine Meisterschule auf, in der er zwei Jahre blieb.

Koppays ganzer Entwicklungsgang wäre unverständlich,



HERR MILLER VON AICHHOLZ

wenn man nicht die Atmosphäre dieser zwei Lernjahre in Betracht zieht. Er ist künstlerisch genommen ein Sohn der Makartzeit. Das war eine der glanzvollsten Epochen nicht nur in der Geschichte der Wiener Kunst, sondern der Kunst überhaupt. Eine Stadt war mächtig im Aufblühen. Grosse Architekten liessen

ein neues Wien in einem prunkvollen steinernen Kleide erstehen. Die alte, kleine, enge City sprengte den Ring ihrer Mauern und Wälle. Wien war Grosstadt geworden. Eine junge Grosstadt, der der Rausch der Jugend zu Kopfe stieg. Der Mann dieses Jugendrausches aber, sein Genie, seine Verkörperung, seine verschwenderische Hand war Hans Makart. Man darf ihn nicht allein nach den Bildern beurteilen, die man heute in den Galerien von ihm sieht und die nichts anderes sind wie tote Zeugen einer lebendigen Zeit. Er war als Persönlichkeit bedeutender wie als Maler. Sein Ingenium beherrschte in Wahrheit die ganze Stadt. Dabei darf man nicht vergessen, dass seine eigentliche Stärke im Dekorativen lag. Seine grösste künstlerische Tat waren nicht seine Tafelbilder, sondern der Festzug aus Anlass der silbernen Hochzeit des Kaiserpaares (1879). Seit dem Cinquecento ist noch nie eine solche künstlerische Pracht dem Volke als Schauspiel von einem Künstler geboten worden. Eine Stadt, die soviel Reichtum, soviel Schönheit, soviel Geschmack an die Verwirklichung einer künstlerischen Idee zu wenden wusste, durfte stolz auf ihren Aufschwung sein. Makart war der Herold dieses Aufschwungs, der prunkliebende Verschwender an der Tafel aller Genüsse, der begeisterte Verrherrlicher der Sinnenfreude, die Wien aus allen Poren drang.

Eine Zeit künstlerischen Aufschwungs ist immer eine Zeit des Porträts. Der Reichtum will sich im Bilde sehen. Der Emporkömmling im guten Sinn des Wortes unterstützt den Künstler, indem er ihm den Auftrag gibt, Menschen, die ihm teuer sind, zu konterfeien. Das sind vor allem die Frauen. Nur Zeiten des Aufschwungs sind Zeiten des Frauenporträts. Trotzdem kann man eigentlich nicht sagen, dass Makart ein Porträt-



DAS UNHEIL

maler gewesen ist. Wohl aber gilt er als der Verherrlicher der Wiener Frauenschönheit kat exochen. Auf seinen Riesenleinwanden bilden Wiener Frauen den Zug der Schönheit. Er war ein Porträtist, der das Porträt dem grossen dekorativen Gedanken unterordnete. Der richtige Porträtmaler der Makartzeit ist ihr



Dr. LUDWIG HIRSCHFELD

letzter Ausläufer, ist Makarts Schüler — Koppay. Noch in einer andern Beziehung war aber Koppay Makarts Erbe.

Zeiten des Aufschwungs sind in der Kunst auch stets dadurch gekennzeichnet, dass die Künstler neue Techniken suchen, dass die alten Farben diesem neuen Drange nicht mehr genügen.

Nicht nur was den Rausch der Sinne, die Freudigkeit des Lebens, die Lust am Genusse betrifft, war Rubens ein Schutzpatron der Makartzeit. Auch in den farbigsten Experimenten des jungen Wien griff es auf den Grossmeister der farbigen Leuchtkraft zurück.

Die Art, wie Rubens gemalt hat, ist bekannt. Er benützte eine weissgrundierte Leinwand, setzte dann zuerst sein höchstes Licht, genau so wie er es sah, darauf, fügte dann mosaikartig gelb, rosa und Schattentöne daneben und verband dann diese Mosaik an den Rändern mit einem weichen Pinsel. Dann überging er das Ganze mit einem langhaarigen Pinsel, der mit weiss und schwarz, also mit hellem Grau gesättigt war, und gab so dem Bilde die feinen luftgrauen Töne. Diese ungemein solide Malweise, die stets nur reine Farben nebeneinander setzte, gab seinen Werken die Ewigkeitsdauer. Ein Bild von Rubens wirkt heute noch so, wie es auf seine Zeitgenossen gewirkt hat. Es ist noch nicht nachgewiesen (und höchst unwahrscheinlich dazu), ob die heute pastos übereinander gesetzten Farben lange Dauer und grosse Haltbarkeit besitzen. Ob nun die Farben auf dem Bilde selbst oder auf der Palette gemischt werden, bleibt sich dabei gleich. Die Hauptsache ist und bleibt, die Farbe möglichst rein zu halten. Es gibt ein altes Wahrwort unter Malern: Eine Farbe Gold, zwei Farben Silber, drei Farben — Dreck. Im Zeichen der reinen Farbe war Makarts Zeitgenosse und Widerpart Canon (Hans Straschiripka 1829—1885), der ebenso grosszügig und monumental schaffte wie der dämonische Farbenzauberer, ganz und gar von dem Bestreben befangen, in der Art des Rubens zu malen. Dieses Bestreben ging so weit, dass er fast völlig seine Eigenart verlor und gänzlich in der Rubenstradition aufging. Ganz anders war die Malweise Makarts, der



KRAFT UND LIST

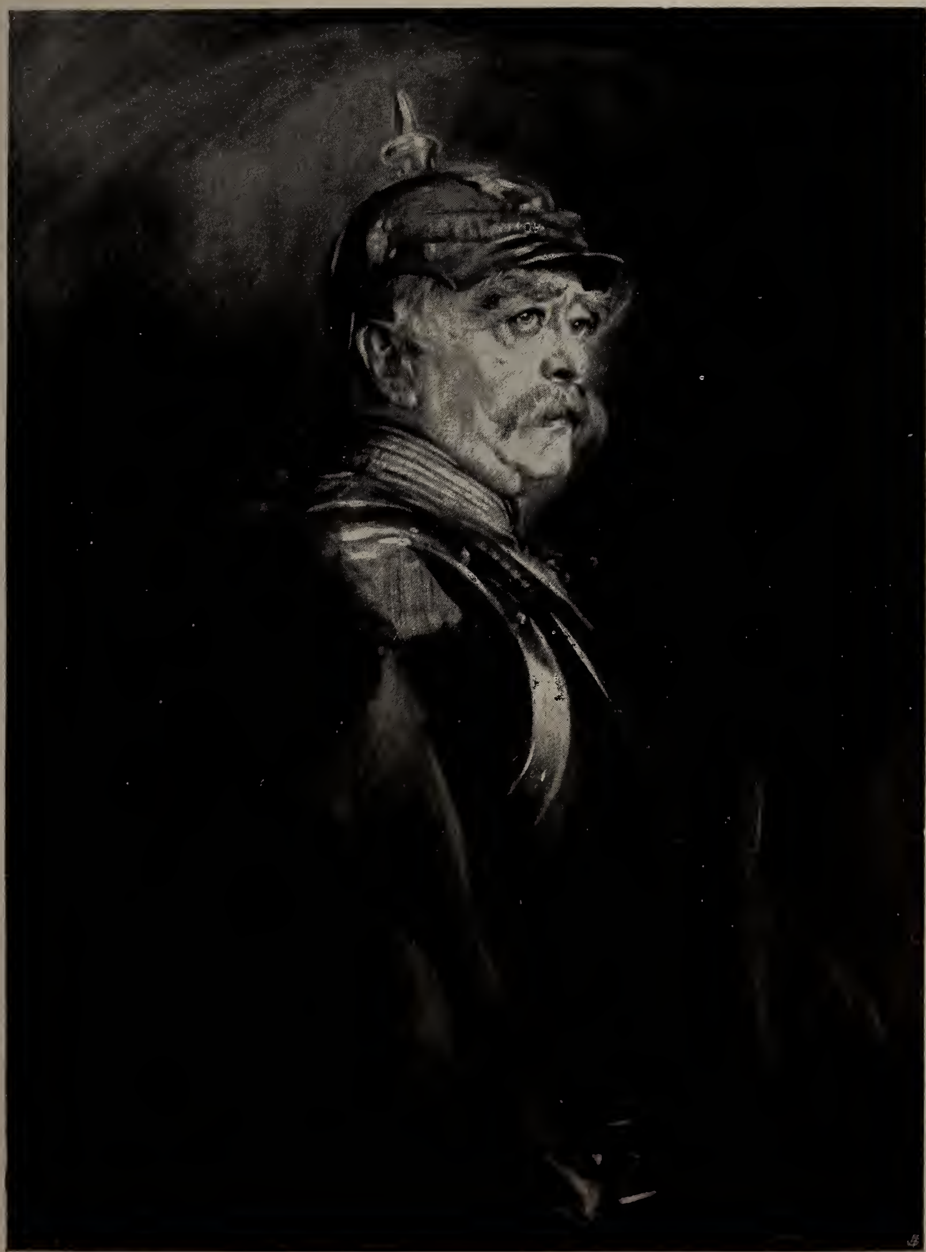
von Rubens nur geistig oder besser gesagt sinnlich beeinflusst war. Makarts Farbentechnik war zwar für den Moment ungemein wirkungsvoll, aber leider wenig dauerhaft. Er malte ebenfalls auf weissgrundierter Leinwand, zumeist auf Oelgrund (es gibt nur wenige Bilder auf Kreidegrund von ihm). Eine zeitlang



ERZHERZOGIN MARIE RAINER

liebte es Makart, die Leinwand vorerst mit einer Schicht von Asphalt zu bedecken. Später ersetzte er den Asphalt durch stil de graine, was die Farbenpracht und Brillanz noch erhöhte. Aber diese Farbe hat den Nachteil, dass sie leicht verflüchtigt und brandig rotbraun wird. Asphalt ist wohl die tiefst braun-

schwarze Farbe, die die Oelmalerei kennt. Aber wenn man sie als Grund verwendet, so hat das für das Gemälde sehr nachteilige Folgen — so gut sie als Glasur zu gebrauchen ist. Asphalt ist eine Harzfarbe. Bekanntlich trocknet Harz niemals. Wenn nun in diese nie trocknende Farbe mit immerhin schnell trocknenden Erdfarben gemalt wird, so entstehen naturgemäss durch das Zusammenziehen der Erdfarbe rasch Risse (Craquelé). Bei Makart ist es einmal vorgekommen, dass die Asphaltschicht ins Rutschen kam und das Bild sich an der untern Seite vorhangartig zusammenrollte. Asphalt ist ausserdem eine Farbe, die ungemein schnell nachdunkelt und aus dem so zauberhaft warmen tiefen Ton wird dann ein stumpfes, fast russartiges Schwarz. Für Makart aber war die augenblickliche Brillanz die Hauptsache. Diese Brillanz erreichte ihren Höhepunkt, als er mit einemmale mit stil de graine zu malen anfing. Eines seiner schönsten Bilder, Braun in Braun (stil de graine in stil de graine), war das Porträt des Grafen Zichy, das dann später leider durch einen Sturmwind von der Budapester Kettenbrücke in die Donau geworfen wurde und niemals mehr zum Vorschein kam. Ueberhaupt war Makart der erste, der ein Bild in einer einzigen Farbe zu malen verstanden hat. Als einmal Koppay sich fürchterlich plagte, einen Mohren mit der farbigen Umgebung in Einklang zu bringen, eingedenk der alten Tradition, dass die Farben in einem Bilde zusammenklingen müssen, trat Makart an die Staffelei seines Schülers und sagte: „Warum plagen Sie sich so? Ich werde Ihnen einen guten Rat geben und Ihnen das Geheimnis meines Malens verraten. Bei jedem Bilde lassen Sie eine einzige Farbe dominieren, d. h. mischen Sie jeder Farbe die Grundfarbe bei, die Sie für das ganze Bild gewählt haben: Ob



BISMARCK

es sich nun um grün oder blau oder rot oder violett oder gelb handelt. Dadurch bekommt das Bild einen einheitlichen koloristischen Charakter und aus einer gewissen Entfernung gesehen, wird es tatsächlich blau in blau oder grün in grün oder rot in rot erscheinen. Sie vermeiden dadurch, dass das Bild kaleido-



ERZHERZOGIN MARIE THERESE

skopartig, also bunt erscheine. Denn die Buntheit ist immer ein Fehler". Diese Technik der herrschenden Farbe hat ja Makart bekanntlich auch den Blumenbindern eingeschärft und damit tatsächlich eine ganz neue Art des Blumenbindens der Welt geschenkt. Er empfahl auch beim Blumenbinden nicht

die Buntheit walten zu lassen, sondern einer Farbe die Herrschaft zu geben. So wie er Bilder malte, rot in rot, gelb in gelb usw., so wünschte er auch die Blumenbindungen in einer Farbe durchgeführt zu sehen. Und auch das Band, das die Blumen zusammenhält, sollte die gleiche Farbe tragen. Koppay hat sich die Lehre Makarts zunutze gemacht, und daraus die stärksten Wirkungen gezogen. Er malt stets seine Bilder sozusagen mit einer koloristischen Dominante.

Man sieht aus diesem einen Beispiel, wie ernst es Makart mit seiner Kunst nahm. Gewöhnlich sieht man ja in Makart nur den leichtsinnigen Augenblickskünstler und nimmt wohl an, dass alle seine Bilder in jener nicht ganz solid übermalten Art entstanden sind, die wir oben geschildert haben. Aber es gibt sehr viele Bilder von ihm, die mit Beinschwarz untermalt wurden und heute noch sehr gut erhalten sind. Aber bei keinem ist der Farbenzauber des Moments je wieder erreicht worden. Makart hat nie das feine Grau der Luft in seinen Figuren direkt gemalt, es musste immer dadurch entstehen, dass eine hellere Erdfarbe über dunkelm Grunde gemalt wurde. Wie zauberisch aber die Feinheit war, die dadurch entstand, hat man nur dann erkennen können, wenn die Bilder noch auf der Staffelei standen. So kann man wohl sagen, dass Makarts berühmter Farbenzauber mit ihm gestorben ist.

Koppays Bestreben war es nun, die Makart'sche Brillanz zu erreichen, ohne die Nachteile der Makart'schen Flüchtigkeit, die alles dem Augenblick opferte, in Kauf nehmen zu müssen. Er hat dabei bei allen neuartigen Versuchen doch immer wieder auf die alten Meister zurückgegriffen. In der alten Zeit haben fast alle Meister mit reinen Erdfarben grundiert. Wenn diese



LADY STUART MACKENCIE, SCHOTTLAND

trocken waren, wurde das Gemälde erst eigentlich gemalt, denn in früherer Zeit hiess man Malen Lasieren (klarer ausgedrückt: Mit durchsichtiger Farbe ein fest gezeichnetes und modelliertes Bild übergeben). Gewiss ist diese Art die solidere. Mindestens



ALEXANDER PETÖFY

haben wir noch nicht Zeit gehabt zu beurteilen, wie die übertrieben pastose und gespachtelte Malweise sich in der Zukunft bewähren wird. Nur reine Erdfarben bleiben unverändert. Aber gerade die neueste Malweise des Impressionismus hat mit den Erdfarben fast vollständig gebrochen.

Koppay lernte bei Makart zweierlei. Technisch die Brillanz der Farbe und geistig jene Eigenschaft, die ihn zum Porträtmaler in höchstem Masse befähigte, die Kunst, im Wesen des Modells den schönsten Augenblick zu erfassen. Wir werden ja Gelegenheit haben, auf diese Eigenart Koppays noch nachdrücklich hinzuweisen. Was an der Makartschule, wenn von einer solchen gesprochen werden kann, charakteristisch und wertvoll war, fand in Koppay ihren Herrn. Und so waren die Worte, mit denen Hans Makart den jungen Schüler nach München entliess, wohl berechtigt. Er nannte ihn den trefflichsten Schüler, den er jemals gehabt hatte. Aber diese Worte werden der Wahrheit noch nicht ganz gerecht. Denn Koppay war weit mehr als Makarts Schüler. Indem er das Werk seines Meisters vollendete, hat er die Keime erst zum Reifen gebracht, die Makart verschwenderisch aussäte. Er wurde der Porträtmaler, der Makart hätte werden können. Er hat alle Vorzüge Makarts ohne dessen Schwächen und so kann man wohl sagen, dass der Meister der Makartzeit nicht Makart sei, sondern Koppay.



HONOURABLE MR. STUART MACKENCIE

II.

In München begann Koppays eigentliche Laufbahn als Maler. Und zwar, merkwürdig genug, als Genremaler. Die



GRAF TRAUTMANNSDORFF

Popularität, die einzelne von Koppays Bildern erlangten, war beispiellos und steht einzig da in der ganzen Geschichte der

deutschen Malerei. Einzelne Bilder wurden in vielen hunderttausenden von Exemplaren in Holzschnitt und in Farbendruck und später dann als Ansichtskarte über die ganze Welt verbreitet. Es ging diesen Bildern wie manchen Sentenzen der Klassiker. Sie wurden zu Gemeinplätzen, die man kaum mehr zitieren kann, weil sie jeder kennt. In diesen Genrebildern offenbart sich bereits Koppays künstlerische Eigenart auf das allerdeutlichste. Er ist sozusagen ein Meister des Bel Canto. Bei vielen seiner Bilder möchte man am liebsten an Donizetti und Rossini denken, so einschmeichelnd singen seine Farben. Wie in der Musik, so ist auch in der Malerei das Bel Canto von einer Kunst verdrängt worden, die der Melodie wie der Schönheit geflissentlich ausweicht. Gibt es ja eine ganz neue, grosse Malschule, die in der Theorie wie in der Praxis den Satz verkündet und verficht, dass es die Aufgabe der Kunst sei, sich möglichst weit von der Natur zu entfernen, und dass nur in der Verzerrung der Natur die Aufgabe der Kunst liege. (Wenn man das Fremdwort anwendet und von der Deformation der Natur spricht, so klingt das zwar milder, aber unverständlicher). Dieser Kunst steht Koppay vollkommen schroff gegenüber. Seine Freude an der Schönheit hat ihn zur Kunst gebracht, und Freude an der Schönheit spricht aus allen seinen Bildern. Er ist der geborene Optimist. So war denn ein optimistisches Bildchen einer seiner ersten Welterfolge. Das ist der „Ritt ins Leben". Ein kleines nacktes Büblein reitet auf dem Rücken eines gravitätischen Storches, die Arme fest um dessen Hals geschlungen, ins Leben hinein, der Sonne entgegen, die hinter fernen Bergen aufsteigt. Das reizende Kinderköpfchen, das sich fest an den kahlen Schädel des Vogels schmiegt, zeigt schon,



ELEONORE FÜRSTIN VON BULGARIEN
SCHWESTER DER KAISERIN ZITA

VIII

wie gross Koppay als Kindermaler werden sollte. Aber noch ein Anderes fällt einem bei diesem humorvollen und anmutigen Bilde auf. Das ist die merkwürdige instinktive Kunst, mit der Koppay stets seine Bilder ins Dreieck hineinkomponiert. Hier laufen die idealen Linien, die das Bild umschliessen, vom Röhricht links zu



GRÄFIN HARTENAU

den Schmetterlingen empor, und von diesen wieder zu dem dürren Baume rechts herab. Dieselben Schmetterlinge, die scheinbar so spielerisch in der Luft gaukeln, aber doch einen wichtigen Anhaltspunkt für den Blick bedeuten, findet man auf

einer andern malerischen Humoreske wieder, wo ein nacktes Kindlein zu einem dicken Frosche spricht: „Tu du mir nichts, ich tu dir nichts.“ Aber weit über diese beiden lustigen Capriccios ging der Erfolg des Bildes: „Glaube, Liebe, Hoffnung“. Es ist für uns deswegen bemerkenswert, weil es schon klar den Zug zum Porträt verrät. Aus diesem Bilde sieht man auch deutlich, was ich unter Koppays Bel Canto in der Malerei verstehe.

Koppay hat aber als Genremaler sich auch an tragischen Stoffen versucht. Sein Bild „Satan“ wurde in Berlin gemalt. Es stellt den Höllenfürsten vor, der ein nacktes Weib auf seinen Schultern zur Hölle trägt. Er schwebt eben vom Rande einer Schlucht mit ausgebreiteten Flügeln zur Tiefe hinab. Grinsend frohlockend über seine Beute. An dem Bilde ist nicht nur der ausgezeichnet modellierte Frauenkörper mit dem schönen Ebenmass der Glieder zu bewundern, sondern ganz besonders die Kunst, mit der das Abwärtsschweben dargestellt ist. Es ist ein geschickter technischer Einfall, den Drang dieses Strebens nach abwärts mit einem Schleier zu versinnbildlichen, der von den Hüften des Weibes niederfliesst und den der Teufel mit seinem Fusse nach abwärts stösst. Koppay malte dieses Bild 1882 und stellte es zuerst in der Galerie Schulte in Berlin aus, wo es von der Kritik einstimmig gelobt wurde. Dann ging es nach Wien, Petersburg, London, Paris und trug ihm sehr viel Ehre und sehr viel Geld ein. Das Bild ist in unzähligen Reproduktionen erschienen und sehr oft kopiert worden. Zur selben Zeit entstand das Bild: „Kraft und List“. Ein mächtiger Löwe sitzt mit einem satanischen dunkeläugigen Weib auf einem Felsen, hinter dem sich eine weite Ebene ausdehnt, die voll Leichensteine und Kreuze ist. Das sind die Gräber der Besiegten. Im selben



GRAF MORITZ PÁLFFY

Jahre malte Koppay „Das Unheil". Eine dunkle Frauengestalt ist im Begriffe, in ein blumengeschmücktes Haus einzutreten und wendet die unheildrohenden Augen dem Beschauer zu. Zu ihren Füssen und den Armen entlang, die nach der Türe greifen, ringeln sich die das Verderben verkörpernden Schlangen. Auch



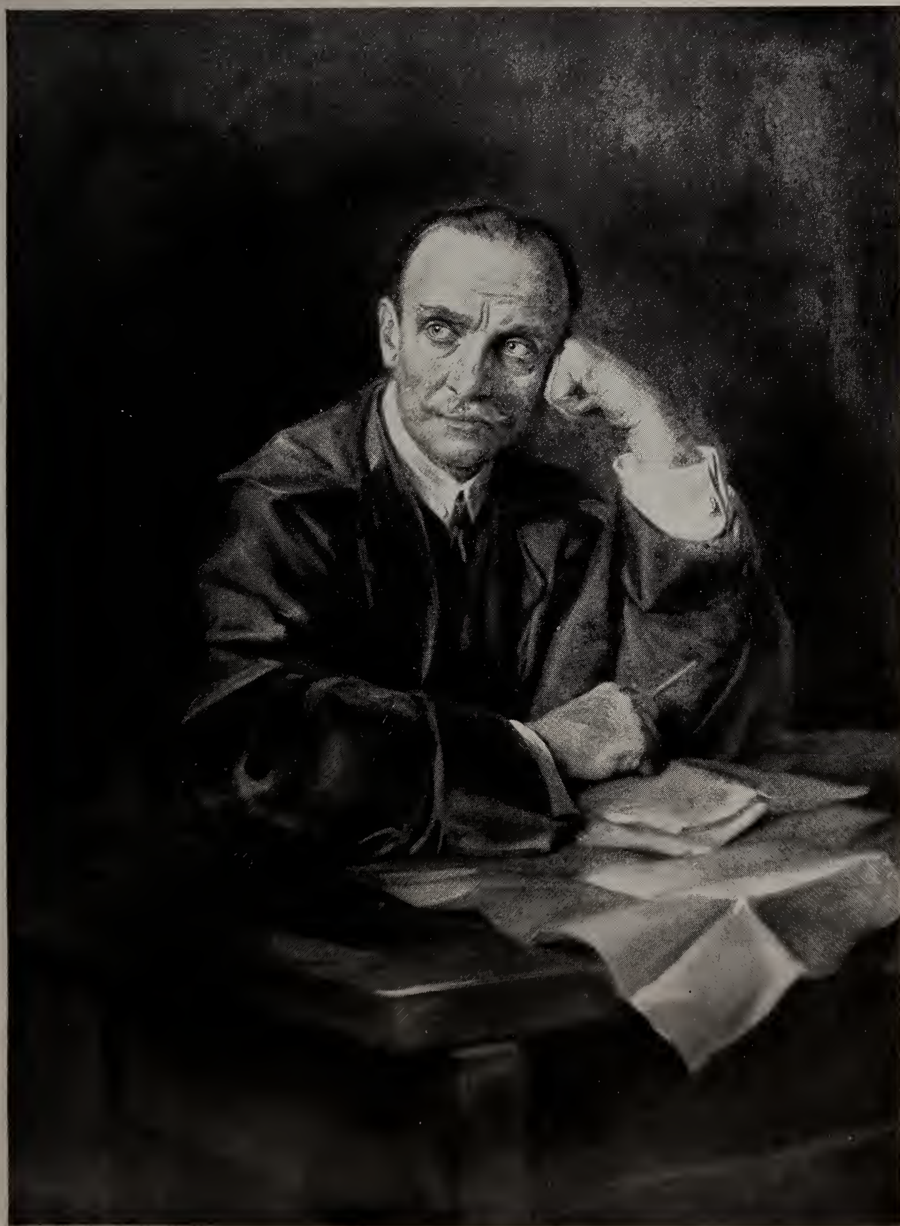
FRAU VON FERENCZY
Vorleserin der Kaiserin Elisabeth

diese Bilder sind so oft reproduziert worden, haben eine so grenzenlose Volkstümlichkeit erlangt, dass man an ihnen den Schaden, den allzu grosse Popularität einem Kunstwerk zuzufügen vermag, ermessen kann. Diesen selben Schaden sieht

man ja auch z. B. an der Sixtinischen Madonna, ohne deswegen Koppay mit Raphael vergleichen zu wollen. Man kann diesen Schaden nur dem Abgegriffenwerden einer Münze gleichstellen. Oder, um auf mein früheres Gleichnis zurückzugreifen: Auch Bilder können zu Gemeinplätzen werden. Dabei ist die Frage bemerkenswert, wieso es kommt, dass dieses Schicksal nicht Monumenten zuteil wird, die ja ebenfalls künstlerisches Allgemeingut zu werden bestimmt sind. Ein Original kann eben in der Kunst nie zum Gemeinplatz werden, sondern nur eine Reproduktion. Die Popularität, die ein Kunstwerk kraft des Originals erwirbt, ist ein Heiligenschein. Nur die Popularität der hunderttausendfachen Vervielfältigung drückt es herab, weil die Reproduktion sich doch vorwiegend an das Stoffliche hält und das eigentlich Künstlerische vergröbert.

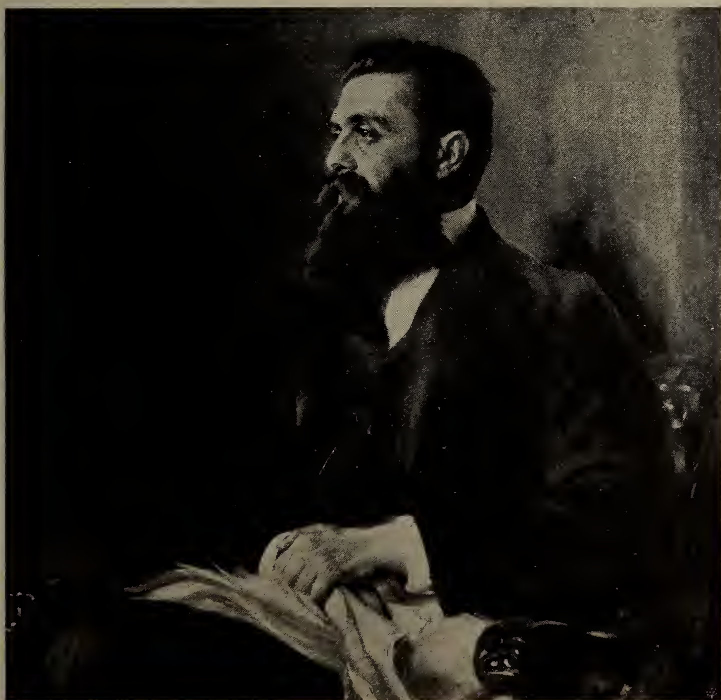
Die Kunst sollte sich vor der Ansichtskarte schützen wie vor einem bösen Feinde. Der Farbendruck hat soviel Bilder umgebracht, dass man ihn einen Massenmörder nennen möchte; und gewiss hat Koppays Künstlerschaft unter der Reproduktion, die seine Bilder über den ganzen Erdball streute, schwer zu leiden gehabt.

Schon bei den Genrebildern konnte man deutlich den Zug ins Porträt beobachten. Ja viele dieser Genrebilder waren fast nur Porträts in anekdotischer Einkleidung. So z. B. ein Bild der Marquise von Villeneuve, und die Gräfin Görz in antikem Gewande in einer weiten Landschaft sitzend. Im übrigen ist, zu seinem eigenen Vorteile, Koppay das Erzählende in seinen Bildern niemals losgeworden. Er liebt es, die Menschen so hinzustellen, dass uns das Bild immer eine Geschichte von ihnen erzählt. Wir werden ja im Verlauf dieser Studie wiederholt zu beobachten Gelegenheit haben, dass Koppays Bedeutung just im Festhalten



GRAF VON THIELE-WINKLER

eines bestimmten Momentes im Leben seines Modells besteht. Er malt nicht den Alltag, er malt die Feierstunde. Lenau schrieb einmal: „Jedes menschliche Gesicht hat wohl sein eigenes Ideal. Es erscheint in gewöhnlichem Zustande unter diesem Ideal. Krankheiten der Seele und des Leibes haben es unter sein Ideal



THEODOR HERZL

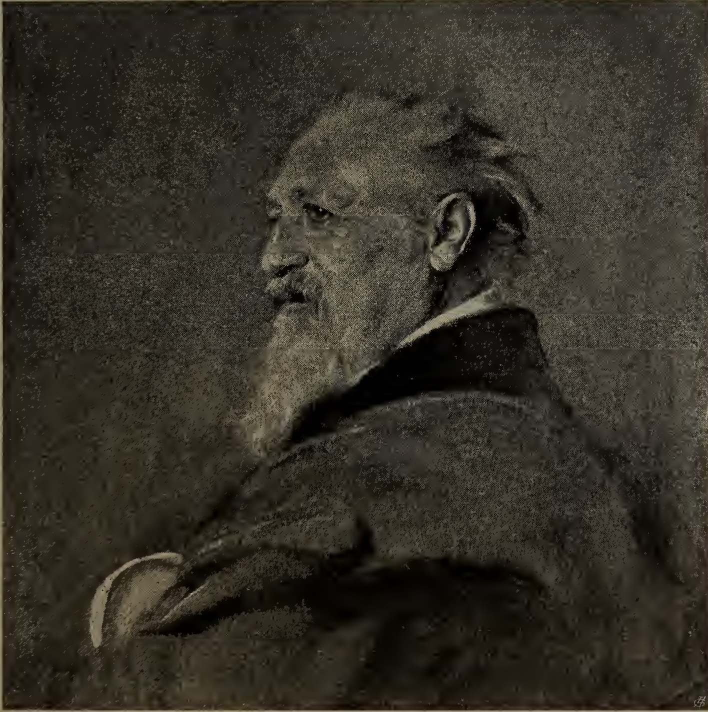
herabgedrückt. Aber glückliche Momente der Empfindungen oder der Begeisterung können das Menschenantlitz in sein eigen Ideal gleichsam hineinheben. Was den Porträtmaler zum Künstler macht, ist, dass er das Ideal eines Gesichtes erkenne und im Bilde festhalte.“ Koppay ist der geborene echte Optimist, der

mit einem untrüglichen menschlichen und malerischen Instinkt stets jene Stellung, jene Beleuchtung, jenen Ausdruck wählt, der dem Modell am günstigsten ist. Man hat ihm wiederholt vorgeworfen, dass er idealisiere. Aber Idealismus ist eben eine Welt- und Menschenanschauung, die ebenso viel, wenn nicht mehr Daseinsberechtigung hat als der krasse Realismus, den der Pessimismus bestimmt. Es geschah nicht zum Vorteil der Kunst, dass moderne Porträtmaler ihren Ehrgeiz darein setzten, sich an den Alltag der Menschen, statt an ihren Sonntag zu halten. Je banaler, gewöhnlicher, hässlicher der Porträtierte erschien, desto stolzer war der Künstler auf seine Leistung. Der malerische Pessimismus ging Hand in Hand mit einer bewussten Trivialisierung des Modells. Verfechter der Moderne sahen darin eine soziale Leistung der Kunst, die nicht jene Momente der Menschen verewigt, wo sie über der Masse stehen, sondern jene, wo sie in der Masse verschwinden. Koppay denkt in dieser Beziehung viel aristokratischer. Er sucht in jedem Modell das Adelige heraus, er hebt es in den Kreis seines Optimismus. Es gibt gewiss Augenblicke im Leben der schönsten Frau, wo sie hässlich ist. Ebenso aber gibt es kaum eine unscheinbare, für den gewöhnlichen Betrachter vielleicht reizlose Frau, die nicht auch schöne Momente hat. Es war Koppays künstlerisches Ingenium, dass er stets diesen Moment zu erfassen wusste. Allerdings hat er dies oft mit einem unerhörten Raffinement getan. Ich erinnere mich dabei ganz besonders eines Damenporträts, das auf eine geradezu stupende Weise bewies, wie weit dieses Raffinement zu gehen vermag. Eine im Leben durchaus nicht schöne Frau war hier geradezu als faszinierende Beauté dargestellt. Und trotzdem mussten selbst die besten Freunde und



GRÄFIN VON THIELE-WINKLER

schärfsten Kritiker der Dame zugeben, dass die Aehnlichkeit vollkommen war. Der Maler hatte eben einen Augenblick aus ihrem Dasein erfasst und dargestellt, der sie tatsächlich über ihren Alltag emporhob.



HOFRAT DR. WIDERHOFER
Leibarzt des Kaisers Franz Joseph

Dieser malerische Optimismus Koppays bringt ihn auch Velasquez nahe. Es ist die göttliche Gabe, die allen grossen Porträtmalern in die Wiege gelegt worden ist.

III

Bald gab Koppay die Genremalerei ganz zugunsten der Porträtkunst auf. Seinen ersten grossen Erfolg als Porträtmaler verdankt er einem Auftrag des Herzogs Friedrich von Anhalt. Er malte den unglückseligen König Ludwig II. von Bayern, der im Starnberger See den Tod gesucht hatte, auf dem Paradebett. Die Kaiserin von Oesterreich liess den Künstler nach Tutzing kommen und beauftragte ihn, für sie eine Kopie des Bildes anzufertigen. (Ein drittes Bild mit demselben Vorwurf ist nach Amerika verkauft worden.)

Von nun an begann Koppays eigentümliche Karriere, die an die Karriere von Velasquez und van Dyck erinnert. Wie diese Beiden, mit denen ihn nicht nur die Aehnlichkeit der äussern Lebensumstände verbindet, sondern die auch, was Auffassung und Farbe betrifft, seine Vorgänger und Meister waren, kam er von Hof zu Hof. Er hat so ziemlich alles gemalt, was sich auf europäischen Thronen und in deren Umgebung befindet. Dass er und gerade nur er in dieser Laufbahn von Hof zu Hof bestehen konnte, liegt vor allem in der aristokratischen Haltung seines Wesens und seiner Kunst. Er war der malerische poeta laureatus des Hochadels unserer Zeit. Er hat nicht nur die schönsten, sondern auch die bedeutendsten Menschen dieser Zeit gemalt, und wenn er sich einmal entschliessen könnte, seine Memoiren zu schreiben, so würde das ganze Europa des XX. Jahrhunderts —



DAISY NEWMAN

und Amerika dazu — in diesem Buche zu Worte kommen. Eine solche Karriere wäre unmöglich gewesen, wenn Koppay nicht die Hauptgabe des Porträtisten beherrschen würde: Die Kunst



ERZHERZOGIN FRIEDRICH

des Treffens, man kann bei ihm wohl sagen die Kunst des Treffens in der Schönheit.

Das Prinzip der Aehnlichkeit an einem Porträt ist nicht so

leicht zu bestimmen. Es ist nicht zu leugnen, dass die Photographie auch eine Aehnlichkeit und scheinbar die treffendste Aehnlichkeit gibt. Aber die sogenannte photographische Treue ist in sehr vielen Fällen nur Schein. Ganz abgesehen von gewissen Verzeichnungen des Apparats, von Uebertreibungen der Lichtwirkung machen die meisten photographischen Modelle ein sogenanntes Photographiergesicht, dessen Wiedergabe von der Aehnlichkeit oft viel weiter abführt als die Willkür eines Malers.

Man kann im allgemeinen von zweierlei Aehnlichkeiten sprechen. Nämlich von körperlicher und seelischer Aehnlichkeit. Es gibt sogar noch eine dritte Aehnlichkeit, die malerische, d. h. impressionistische. Der impressionistische Porträtmaler kümmert sich weder um zeichnerisch naturgetreue Wiedergabe, noch um seelische Reflexe, sondern malt nur den Eindruck des Augenblicks, den er vom Modell empfängt. Die äusserste Konsequenz des Impressionismus besteht also nicht darin, die Seele des Modells darzustellen, wie sie im Körperlichen sich spiegelt, sondern den seelischen Eindruck festzuhalten, den der Maler vom Modell empfängt. Da nun jede Kunst darin besteht, den Hörer oder Beschauer zu zwingen, mit den Augen des Künstlers zu sehen, mit den Ohren des Künstlers zu hören, mit seinem Herzen zu fühlen, mit seinem Gehirne zu denken, so hängt es ganz von der Kraft des Impressionisten ab, ob er dem Beschauer diesen seinen persönlichen Eindruck zu übermitteln vermag. Auf diese Weise entstehen freilich manchmal Bilder von einer geradezu verblüffenden Wirkung, aber manchmal auch Porträts, die mit dem Modell nichts anderes gemein haben als ein Farbenspiel des Lichtes auf lebendiger Fläche. Ist der Impressionismus nicht von zwingender Gewalt auf den Beschauer, so versagt er völlig



HERR WUNDERLY-VOLKART

in seiner Wirkung. Jeder Impressionist kann sagen: Wer nicht für mich ist, der ist wider mich.

Die Aehnlichkeit des Menschen liegt, ganz nüchtern gesagt,



SOHN DES ERZHERZOGS LEOPOLD SALVATOR

in der richtigen Wiedergabe seines Schädelbaues. Eine richtige Wiedergabe beschränkt sich aber nicht bloss auf die Darstellung der richtigen Verhältnisse, sondern sie wird vor Allem bedingt

durch die Beleuchtung. Man kann die Knochenpartien so beleuchten, dass sie hervortreten und so beleuchten, dass sie verschwinden. Wie also der Maler mit Licht und Schatten umgeht, ist ein Beweis für seine Kunst, das Charakteristische eines Gesichtes zu entdecken oder ganz banal gesagt: Es ins rechte Licht zu stellen. Darum ist auch die Farbe für die Aehnlichkeit durchaus nicht ausschlaggebend. Ein impressionistischer Maler kann z. B. schwarzes Haar in einem Silberton malen und durch Beleuchtung ganz hell sehen und hell wiedergeben. Wir wissen es längst, dass die moderne Kunst gerne mit grün und violett Fleischtöne darstellt. Es gibt Maler, die sich bezüglich der Augen nie an die Augenfarbe des Modells halten. Und doch kann trotz aller koloristischen Kühnheiten, Waghalsigkeiten und Ausschweifungen die Aehnlichkeit vollkommen sein — wenn nur die Proportionen und die Beleuchtung des Knochengerüstes richtig sind. Aber mit der blossen anatomischen Aehnlichkeit ist es lange nicht getan. Wichtiger als die körperliche Aehnlichkeit ist die seelische Aehnlichkeit, d. h. der Ausdruck. Man glaubt allgemein, dass der Ausdruck eines Menschen vor allem in den Augen liege. Das ist nicht nur eine Ansicht der Laien, sondern auch der Künstler. Ludovico Dolce schrieb: „doch sind es ganz besonders die Augen, welche als Fenster der Seele gelten dürfen und in ihnen kann der Maler ganz entsprechend jede Leidenschaft, die Lustigkeit, den Schmerz, den Zorn, die Furcht, die Hoffnung und die Sehnsucht ausdrücken.“ Wenn man aber sagt, dass das sprechende Auge die Hauptsache sei, so überschätzt man es auf Kosten seiner Umgebung. Der Ausdruck eines Menschen liegt weit mehr in der Umgebung des Auges als in diesem selbst. So wie das Lachen nicht nur in der Verziehung



SIR JOHN ASTBURY
HIGH JUDGE OF ENGLAND

des Mundes liegt, sondern in den Muskelpartien zwischen Auge und Mund. Den richtigen Ausdruck des Modells zu erfassen, ist für einen Maler weit mehr Frage der Technik, als, wie man vielleicht annehmen möchte, des durchdringenden Verstandes und der Menschenkenntnis. Es kommt nur darauf an, dass der



HOFBUCHHÄNDLER MÜLLER

Maler richtig sieht und dass er jenen Ausdruck erfasst, also jenes Spiel der Muskeln, das für das Modell charakteristisch ist. Er muss aber auch die richtige Intensität dieses Spieles erfassen können. Jeder Mensch ist wohl im Besitz der gleichen Gefühle. Nur drückt sie jeder Mensch in anderem Masse aus. Mit anderen

Worten, es gibt für jeden Menschen ein ihn kennzeichnendes Verhältnis zwischen Innerlichkeit und Aeusserlichkeit. Dieses Verhältnis überzeugend darzustellen ist die Kunst des Porträtmalers. Er sündigt am meisten, indem er den Ausdruck übertreibt. So richtig der Ausdruck auch dargestellt sein mag, wir empfinden die Uebertreibung stets als Verzerrung. (Freilich kann diese Verzerrung auch künstlerischen Zwecken dienen: In der Karikatur.)

Die grossen Meister des Porträts, Rembrandt, Velasquez, Hals, Tizian, Greco waren im Ausdruck ungemein sparsam. Und gerade darin, dass sie Seelisches nur ahnen liessen, lag ihre grösste Kunst. Dass ein Ausdruck Aehnlichkeit und tiefstes Seelenverständnis übermitteln kann, ohne deswegen für den Beschauer verständlich zu sein, beweist die Gioconda, deren Lächeln noch niemand gedeutet hat.

Ich habe wiederholt darauf hingewiesen, wie gross der Optimismus Koppays ist. Diese Lebens- und Menschenanschauung bringt ihn dazu, jenen Ausdruck im Gesichte des Modells festzuhalten, der es ihm in dieser Beziehung menschlich am nächsten bringt. Man könnte dies etwa in die Formel bringen, dass er instinktgemäss — schliesslich beruht ja die eigenartige Kunst des Porträtmalens immer auf Instinkten — in jedem Menschen malerisch den Optimismus festzuhalten sucht, über den das Modell verfügt. Man betrachte seine Männerköpfe daraufhin. Er hat die Vorliebe, Augenblicke des Nachdenkens, der ruhigen Ueberlegung festzuhalten. Aber es ist einem stets, als wäre dies ein Nachdenken, das Wege nach aufwärts zeigt, dessen gesammelte Ruhe sich vom Sturm des Lebens wohltuend abhebt. Ich führe als Beispiel dafür nur den prachtvoll



LADY ASTBURY, LONDON

durchgearbeiteten Kopf Theodor Herzls an, oder die sichere Ueberlegenheit im Gesichte des Wiener Grossindustriellen Miller von Aichholz und des Hofrats Widerhofer. Für Koppay liegt das



FRAU HOFBUCHHÄNDLER MÜLLER

Wesen des Menschen vor Allem auf den Lippen. Niemand kann heute einen Mund sprechender darstellen als er. Geist und Güte, Witz und Schlagfertigkeit, Energie und Anmut sprechen

aus dem Munde seiner Köpfe. Man sehe sich daraufhin etwa den Mund des Oberrichtes Lord John Astbury an, oder den Mund Roosevelts. Technisch brachte diese Eigenart des Schauens es mit sich, dass Koppay der beste Lippenmaler wurde, den es je gegeben hat. Seine Köpfe leben alle durch die Zeichnung des fast immer festgeschlossenen Mundes. Der Zusammenklang von Mund und Auge gibt den Bildern Koppays die wahre Lebenskraft. Die Augen sprechen aus, was der geschlossene Mund verschweigt. Sie deuten das Lächeln der Lippen.

Bei seinen Frauen- und Kinderköpfen ist die Charakteristik des Lächelns, die Koppay zu geben weiss, unerschöpflich. Man merkt die herzliche Freude des Malers, das Lächeln einer Frau zu enträtseln. Die Schönheit eines Lächelns ist ja das Geheimnis, in dem der Schlüssel zum Wesen des Weibes liegt. Frauen versteht nur der, der ihr Lächeln zu deuten weiss. Und so wurde Koppay als Verherrlicher und Deuter des Lächelns zum berufenen Frauenmaler. Und nur ein Optimist — in diesem Sinne ist der Optimismus gleichbedeutend mit Idealismus — weiss sich mit einem Frauenlächeln auseinanderzusetzen. Als Frauenmaler kann Koppay seine besten Eigenschaften entfalten. Da ist er ein Minnesänger der Farbe, der ritterliche Kavalier, der mit seiner Kunst stets zu sagen weiss, was die Frauen freut. Da kann er seinem Temperament die Zügel schiessen lassen, da kann seine Sinnlichkeit ihre heitern Feste feiern. Koppay hat die Sinnlichkeit eines Rubens, nur dass sich seit Rubens Zeit der Begriff der schönen Frau, der sie huldigt, sehr geändert hat.

Der Begriff der schönen Frau von heute ist sehr schwer zu bestimmen. Der Maler, der sein Leben lang die schönsten Frauen



ERZHERZOGIN JOSEPHA
MUTTER DES KAISERS KARL

der beiden Kontinente gemalt hat und dessen Spezialität nachgerade die schöne Frau geworden ist, könnte uns vielleicht am besten Aufschluss geben darüber, was wir unter schönen Frauen verstehen. Gewiss gibt es heute einen Schönheitscanon, wie es einen im klassischen Altertum gegeben hat. Nur mit dem Unter-



ERZHERZOG FRANZ FERDINAND

schiede, dass heute mehr denn je die Ausnahme reizvoller ist als die Regel. Das regelmässige Gesicht, also der klassische Typus der Antike kommt heute fast nur in einem einzigen Lande ganz rein vor. Und zwar in Spanien. Die Spanierin aber hat unbewegliche Züge, und es gehört zum guten Ton und zur vol-

lendeten Lebensart, in höchsten, hohen wie in niederen Kreisen, in den Zügen nichts von den Vorgängen der Seele zu verraten. Wir verlangen aber heute von der Schönheit Bewegung und Beweglichkeit. Und wenn wir dies Verlangen mit unserem Schönheitsgefühl in Einklang bringen wollen, dann kommen wir zu dem Ergebnis, dass die Schönheit der Frau für uns Menschen von heute weit mehr im Ausdruck als in den Zügen — also im Knochenbau liegt. Es gibt schöne Frauen, deren Schädelproportionen durchaus keinem Schönheitscanon entsprechen.

Für Koppay ist heute immer noch die Engländerin die schönste Frau der Erde. Was man wohl mit der Einschränkung gelten lassen kann, dass es zwar in England gewiss die schönsten Frauen, aber auch die hässlichsten Weiber der Welt gibt. Eine Mittelklasse der Schönheit gibt es kaum. Blendende Schönheit und Hässlichkeit in allen Abstufungen und Schattierungen stehen unvermittelt neben einander. Darum hatte der Karikaturist in England seit jeher das reichste Feld der Betätigung. Die Scheusäler Hogarths, Gillrays und Rowlinsons laufen noch heute lebendig umher. Aber man vergisst diese Nachtseiten des weiblichen Geschlechts, wenn man nur einer schönen Engländerin begegnet. Die schöne Engländerin hat vollendete Masse. Kleinen Kopf, aber grosse schlanke Figur. Ihr grösster Reiz ist der prachtvolle Teint. Die Nase ist schmal und gerade gezeichnet, die Augen sind gross und stehen in einem idealen Verhältnis der Dreiteilung (d. h. die Entfernung von einem Augenwinkel zum andern ist genau so gross wie von Auge zu Auge). Die Augenbrauen sind im schönsten Bogen gewölbt, schmal und fein gezogen. Die Lippen sind voll, die Zähne tadellos und das Kinn ist sehr energisch. Dieses energische Kinn, ein besonderer Reiz



FÜRST OTTO ZU WINDISCHGRÄTZ

der englischen Rasse, dürfte wohl mit der Sprache in Verbindung stehen, denn die englische Sprache bedingt das Hervortreten der untern Partie des Unterkiefers. Das Merkwürdigste an



FÜRST LONYAY

der Engländerin aber ist der Gegensatz zwischen der äusseren Erscheinung und der innerlichen Veranlagung. Sie ist in dieser Beziehung das gerade Gegenstück der Spanierin. So wie die

Spanierin äusserlich leidenschaftlich, sinnlich, ja dämonisch aussieht und im Wesen kühl, zurückhaltend, ja sogar frigid genannt werden kann, durchaus häuslich, dem Mann ergeben und treu,



TOCHTER DES ERZHERZOGS LEOPOLD SALVATOR

jedem Flirt und jeder Koketterie abhold ist und den Ehebruch nicht kennt, so ist die äusserlich kühle, gemessene, abweisende Engländerin innerlich heiss und voll Leidenschaft. Der Flirt bis



GRÄFIN MORITZ PÁLFFY

zu seiner äussersten Konsequenz ist ihre Passion. Keine Gesellschaft Europas hat eine derart reiche chronique scandaleuse wie die Londoner. Für den Maler ist dieser Kontrast zwischen äusserer Erscheinung und innerem Wesen äusserst dankbar. Und



TÖCHTER DES ERZHERZOGS FRIEDRICH

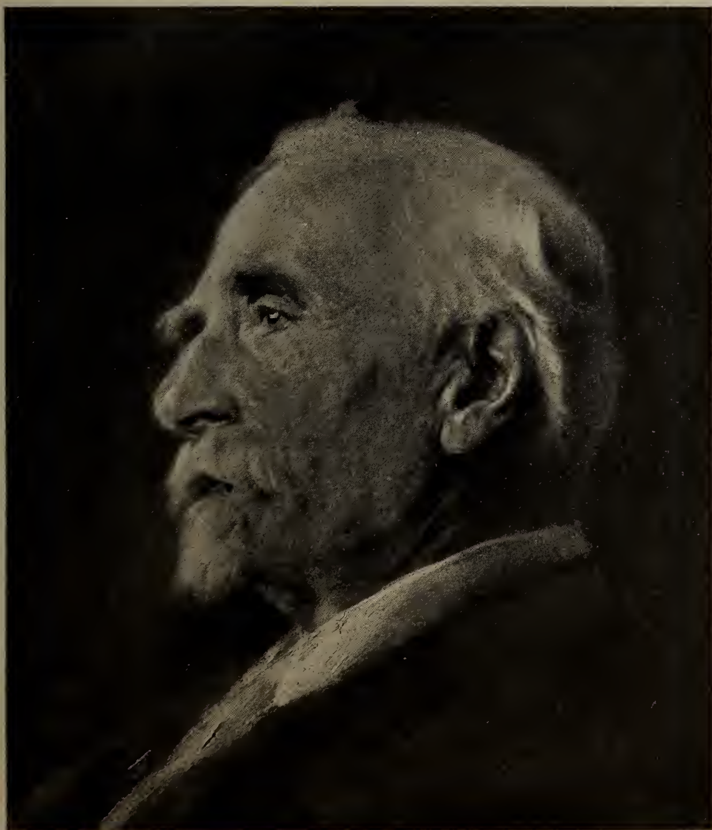
was den grossen Reiz der Koppay'schen englischen Frauenköpfe ausmacht, ist die weltmännisch ebenso wie koloristisch feine Art, wie er ihn zum Ausdruck bringt.

Die Amerikanerin hat englisches Wesen mit pariserischem Einschlag gemischt. Nicht immer mit dem reinsten Geschmack in der Dosierung. Sie neigt zu Uebertreibung, zum Unterstreichen und zum Betonen dort, wo die vornehme Engländerin in der Zurückhaltung vollendete Meisterin ist. Die Amerikanerin hat eine naive Freude am Prunken, am Glänzen, am Schillern. Daher ihre ungemessene Vorliebe für Schmuck, Pelzwerk und helle Farben. Daher auch das malerische Element in der amerikanischen Gesellschaft, die weit pittoresker ist als die europäische. Die Amerikanerin hat mit dem Manne eine Eigenschaft gemein — die Brutalität im Wollen, die natürlich bei der Frau äusserlich in den Formen des besten gesellschaftlichen Tones bleibt. Wenn aber eine Amerikanerin sich etwas in den Kopf gesetzt hat, dann muss sie es auch haben. Und ein Verweigern oder ein Durchkreuzen ihrer Wünsche sieht sie als Beleidigung, als Kränkung, als Zurücksetzung an. Für jede Amerikanerin ist die Welt nur dazu da, um ihre Wünsche und Launen zu erfüllen. Diese Eigenschaft ist natürlich für den Porträtmaler deswegen unangenehm, weil die Amerikanerin auch als Modell stets ihren Willen durchzusetzen bestrebt ist. Sie will so und nur so gemalt werden und setzt ihre Laune allen künstlerischen Absichten des Malers schroff entgegen. Sie ist vollkommen unzugänglich der Erwägung, dass der Maler weit besser als das Modell die beste und vorteilhafteste Stellung der darzustellenden Persönlichkeit zu beurteilen vermag. Selbstverständlich darf man diese Verallgemeinerung nicht allzu wörtlich nehmen. Es gibt eine grosse Zahl von Amerikanerinnen, die sich in keiner Weise von ihren europäischen Schwestern unterscheiden, namentlich unter den alteingesessenen Familien. Aber trotzdem gibt es einen Be-



PRÄSIDENT DR. FRITZ WEGMANN

griff: Die Amerikanerin, wie es einen Begriff: Die Wienerin und die Engländerin gibt. Und diesen Begriff der typischen Amerikanerin haben vor Allem die aus dem Westen gekommenen



BARON NOPCSA
Obersthofmeister weiland der Kaiserin Elisabeth

rasch reich gewordenen Familien geformt. In ihrer Reinkultur ist die Amerikanerin die stolzeste, selbstbewussteste und launischste Parvenue der Welt.

Es gibt wohl keinen grösseren Gegensatz zur Amerikanerin als die Wienerin. Die Wienerin ist immer sehr bescheiden und einfach, ja bleibt dies auch in den höchsten und allerhöchsten Kreisen. Die Wiener Fürstinnen und Gräfinnen, vom Komtesserl ganz zu schweigen, setzen ihren Stolz und ihren Ehrgeiz darein, einfach zu bleiben. Ja es war sogar immer ihre Passion, diese Zugehörigkeit zum Volke zu unterstreichen. Daher die aristokratische Lust an Wäschermädelbällen, am Wiener Dialekt, an Wiener Art und Umgang. Als Koppay in Madrid den jetzigen König malte, der damals noch ein Kind war, drückte ihn die Etikette ungeheuer schwer. Er konnte mit niemandem reden, da selbst die höchsten Hofchargen nur spanisch sprachen. Um so grösser war sein Entzücken, als eines Tages die Königin Christine erschien und ihn wienerisch begrüsste — im unverfälschten Dialekt und mit der ganzen Herzlichkeit und Offenheit, die die Wienerin auszeichnet, ob sie nun Bürgerin oder Königin von Spanien ist. Diese Herzlichkeit nun ist es auch, die darzustellen dem Maler immer lockende Aufgaben stellt. Koppays Wiener Frauen- und Mädchenköpfen liest man den Dialekt von den Lippen. Es wäre billig zu sagen, dass der Wiener Walzer die Wienerin charakterisiert. Vielleicht käme man aber der Wahrheit näher, wenn man sagen würde, dass nur darum der Walzer in Wien seine Hochburg und Hofburg gefunden hat, weil in Wien die Wienerinnen wachsen. Das Musikalische in der Wienerin ist ebenso stark entwickelt wie das Volkstümliche und fast zu jeder Wienerin, die Koppay gemalt hat, könnte man ein paar erläuternde Takte auf den Rahmen schreiben. Diese richtige Erfassung des wienerischen Charakters bei seinen Modellen stellt Koppay auch hoch über seinen Lehrer Makart,



ERZHERZOG CARLOS PIUS

der ja als der Verherrlicher der Wiener Frauenschönheit in der Kunstgeschichte seinen Platz angewiesen bekommen hat, einen Platz, der, wie ich schon einmal betont habe, Koppay viel eher



BARON NAGY

gebührt als ihm. Makart hat die Wienerin in seiner Weise idealisiert. Er hat die Schönheit in ihr betont und zwar die aristokratische Schönheit, die auch in der Bürgerin steckt. Denn

wie in jeder Aristokratin das Bürgermädel, so steckt in jedem Bürgermädel die Aristokratin. Hat Makart das Aristokratische in seinen bürgerlichen Modellen betont, so betonte Koppay das Bürgerliche, Walzertanzende, Dialektsprechende, Offene, Herzliche in seinen aristokratischen Modellen.

In Koppays Kunst spielen die Wienerin, die Amerikanerin und die Engländerin ihre grosse Rolle. Die Pariserin kommt kaum darin vor. Das könnte man beinahe bedauern. Denn Koppays Kunst hat sehr viel Wesensverwandtes mit den Meistern des französischen Porträts, heute z. B. mit Boldini. Es gibt Bilder von ihm, die an Fragonard und Boucher erinnern, und die spezifische Anmut seines Bildes, der wundervolle Optimismus seines malerischen Gemüts stammen geradewegs aus dem XVIII. Jahrhundert.

Man täte aber Koppay unrecht, wenn man ihn bloss als Frauenmaler bezeichnen würde. Das Beste, was er geleistet hat, gab er schliesslich doch in Männerporträts: Weil er hier vor schwierigeren Aufgaben stand. Malerische Charakteristiken, wie Bismarck, Roosevelt, Baron Nopcsa, Theodor Herzl, Oberrichter Lord John Astbury, Prinz Leopold von Bayern sind Meisterwerke psychologischen Instinkts und realistischer Wiedergabe. Denn in seiner Weise ist Koppay ein Realist, wie es Velasquez und Hals gewesen sind. Er gibt wieder, was er sieht und nur das, was er sieht. Darum ist es ganz falsch zu sagen, dass er schmeichle. Das tat Makart, nicht er.

Der Realismus Koppays wird am klarsten in seinen Kinderbildern. Ich erwähne bloss z. B. das kleine Töchterchen von Charles Rothschild, die Erzherzogin Immaculata, das Töchterchen der Lady Roberry. Bei den Kinderporträts kann er auch seiner Lust an der Staffage am freiesten die Zügel schiessen



GRAF MENSDORFF-BOUILLY-DIETRICHSTEIN

lassen. Vor allem liebt er es, Kinder mit Hunden darzustellen. Das Hundemalen ist eine besondere Spezialität von ihm. Es ist



FRAU GENERALKONSUL LOEWENGARD

sehr amüsant zu sehen, wie er Hunde ebensogut zu charakterisieren weiss wie Menschen. Man sehe sich nur einmal die

Schosshündchen von Mistress Busbey an. Aber die Hunde, wie alle Staffage und alle Requisiten haben bei Koppay nicht bloss einen anekdotischen, sondern stets auch einen malerischen,



PRINZESSIN MASSIMO
Nichte der Erzherzogin Blanca

technischen Sinn. Ich erwähnte schon bei seinen Genrebildern, mit welcher vollendeten Kunst Koppay seine Bilder ins Dreieck komponiert. Als Beispiele mögen etwa die Porträts der



HONOURABLE MR. BOLD, ENGLAND

Tochter Charles Rothschilds oder der kleinen Lady Mirima Roberry gelten. Diese Art der Komposition gibt seinen Bildern vollkommene Ruhe und das viele Beiwerk, das niemals stört, gibt dem Maler auch die Möglichkeit, mit Komplementärfarben und Komplementärbegriffen zu wirken. Ja, der Komplementärbegriff



ERZHERZOGIN ELISABETH
Grossmutter des Königs von Spanien

spielt bei ihm sehr oft eine wichtige Rolle. Er charakterisiert seine Menschen, indem er sie mit Tieren und Blumen umgibt und so sind denn Tiere und Blumen bei ihm nicht stumme Requisiten, sondern mitsprechende Akteure im Bilde.

Freilich wirkt bei der Schilderung der Umwelt auch eine gewisse Liebe Koppays für alles Prächtige mit. Von dieser Liebe zeugt auch die Einrichtung seines Heims, wo immer er es aufschlug. Seine Wohnung in Wien, sein Atelier in New York, seine Villa in London waren stets Phantasieburgen des feinsten und üppigsten Sammlergeschmacks. Er liebt die Pracht, weil sie malerisch ist. So hat er auch eine unbändige Lust, in kostbaren Stoffen zu schwelgen, sein Auge am Glanz wundervoller Schmuckstücke zu erfreuen. Mit einer wahren Leidenschaft malt er prächtige ungarische Galatrachten, mit inbrünstiger Liebe hüllt er schöne Frauen in Pelzwerk, und man sieht es seinen Bildern an, wie der Glanz und der Schimmer der Seide ihn ergötzt, wie der Fluss eines weichen faltigen Gewandes seinem pittoresken Empfinden schmeichelt. Was es in der Welt Herrliches und Schönes gibt, hat ihn stets begeistert. Wenn es je einen Maler gegeben hat, von dem man sagen könnte, er hätte con amore gemalt, so ist es Koppay.



FÜRST ERNST ZU WINDISCHGRÄTZ

IV.

Wer wie Koppay fast alle hervorragenden Männer seiner Zeit gemalt hat, der bekommt Einblicke in das Wesen der Zeit,



Söhne des Erzherzogs Leopold Salvator
ERZHERZOG RAINER - ERZHERZOG LEOPOLD

um die ihn jeder Geschichtsschreiber beneiden könnte. Es ist schade, dass Koppay kein Tagebuch geschrieben hat. Es wäre eine Fundgrube für die Kenntnis unserer Zeitgenossen geworden.



ZARIN ALEXANDROWNA

So muss ich mich mit Brieffragmenten und mit gelegentlichen Erzählungen des Malers begnügen.



HERR BUKOWITZ

Koppay hat die beiden Kaiser — Franz Josef und Wilhelm II. — wiederholt gemalt. Ueber seine Begegnung mit Kaiser Franz Josef berichtet er in einem Briefe:

„Der österreichische Kaiser hat selbst in seiner Jugend gemalt und hat ein lebhaftes Interesse an der Kunst bis an sein Ende gewahrt. Ich bin heute noch sehr stolz darauf, dass Kaiser Franz Josef ein Bild, das ich von ihm gemalt habe, als sein bestes Bildnis bezeichnet hat. Unser guter alter Kaiser war weit ruhiger und zeremonieller als der deutsche Kaiser, aber wer je in dieses klare, durchdringende, blaue Auge geschaut hat, weiss, dass nur einer der Besten der Erde solche Augen besitzen kann. Ich stand einst in Ischl im kaiserlichen Palais und malte die Erzherzogin Elisabeth und deren Mutter Valerie. Ich stand mit dem Rücken zur Türe. Die kleine Erzherzogin hatte mich gerade gefragt: „Haben Sie nur eine Nadel?“ (Ich trug nämlich immer dieselbe Perle in der Krawatte). Und die Erzherzogin Valerie lachte sehr über die Neugier der Tochter. Plötzlich sagte sie in ganz verändertem Tone: „Da kommt der Kaiser“ und durch die Glastüre trat auch schon Seine Majestät herein. Ich nahm schnell das Bild von der Staffelei, da ich noch nicht fertig war. Der Kaiser aber, der in Uniform war, einen Spazierstock in der Hand, begrüsste mich sehr gnädig und wünschte alles zu sehen. Ich musste die Bilder zeigen und entschuldigte mich, dass sie noch nicht fertig seien. Es waren vier Bilder der Erzherzogin Valerie und zwei der Erzherzogin Elisabeth. Der Kaiser fand sie alle vorzüglich. Auf die Frage der Erzherzogin Valerie: „Welches ist wohl das beste, Papa?“ sagte der Kaiser: „Das kann man nicht sagen, aber sie sind alle exzellent“, und sich zu mir wendend, fügte der Kaiser in seiner gütigen Art hinzu:



PRINZ LEOPOLD VON BAYERN

„Aber geben Sie acht, dass Sie auch keines ruinieren.“ Da die Bilder in Oelfarbe gemalt und fast ganz trocken waren, erlaubte ich mir die allerdings selbstbewusst klingende, aber durchaus



MAJORI ROBERY

anders gemeinte Bemerkung: „Das ist unmöglich“. Ich meinte nämlich, das Bild sei ja fast trocken und könne kaum mehr

Schaden erleiden. Leider aber fasste der Kaiser die Sache so auf, als hätte ich aus übertriebenem Selbstbewusstsein gesprochen, sah mich sehr erstaunt an und liess mich stehen. Er sprach noch einige Worte mit den Prinzessinnen und verliess



SOHN DES HONORABLE MR. CHARLES ROTHSCHILD, LONDON

das Studio. Die Erzherzogin Valerie sah meine Verzweiflung, und als ich ihr erklärt hatte, was ich mit meiner Bemerkung meinte, beruhigte sie mich mit dem Bemerken, sie würde schon alles aufklären. Das tat sie denn auch und bei der nächsten



FÜRSTIN ZU WINDISCHGRÄTZ
TOCHTER DES KRONPRINZEN RUDOLF

XXVI

Sitzung erschien der Kaiser wieder und reichte mir gleich die Hand. Wer den Kaiser kennt, weiss, dass dies eine der höchsten Auszeichnungen war, die der Kaiser vergab.

„Der Kaiser sass oft vor meinem Bilde der Kaiserin und



MISS MAJOREY BROKLY, CHICAGO

die Gräfin Fesztetics musste ihm von meiner Arbeit erzählen. Er kam immer wieder, um sich das Bild anzusehen und sprach stets aufs neue seine Verwunderung darüber aus,

dass ein Maler imstande sei, ein Porträt nach dem Tode so lebenswahr zu machen. Mein Bild, meinte der Kaiser, sei viel lebenswahrer als das Porträt von Winterhalter, das doch nach dem Leben gemacht worden ist.

„Man nannte in Oesterreich den Kaiser den ersten Kavalier der Welt. Ich habe in meinem Leben keinen Mann gesehen, der eleganter und vornehmer in seinen Bewegungen war. Wie schön muss der Kaiser in seiner Jugend gewesen sein! Am ähnlichsten ist ihm seine Enkeltochter, die Fürstin Windischgrätz."

Und von Bismarck erzählt Koppay: „Ich lernte den Grafen Herbert Bismarck bei der Gräfin Hohenau kennen und habe ein Bild von ihm als Geburtstagsgeschenk für die Fürstin gemalt. Bei dieser Gelegenheit kam auch die Gräfin Sibylle Bismarck ins Atelier. Eines Tages ersuchte ich nun die Gräfin Sibylle, mir doch zu ermöglichen, den Fürsten zu sehen. Schon am nächsten Tag kam eine Karte, die mich auf 12 Uhr ins Reichskanzlerpalais, zum Fürsten beschied. Ich war pünktlich zur Stelle. Man führte mich in ein Empfangszimmer, wo ein grosser Schlapphut lag. Daneben stand ein Herr, den ich zuerst für eine Art Hausfaktor oder Kammerherrn hielt. Nach einigen Minuten trat Herbert Bismarck herein und es stellte sich heraus, dass dieser Herr ein nächster Verwandter des Fürsten war. Die beiden Herren gingen in einen andern Raum und nach etwa zwei Minuten öffnete sich die Türe und herein trat eine übernatürlich grosse, lange Figur mit einem verhältnismässig sehr kleinen Kopf. Das heisst, der Kopf war an und für sich gewaltig, aber die Figur war so mächtig, dass selbst der Kolossalkopf auf ihr unverhältnismässig klein aussah. Das



SOHN DES ERZHERZOGS LEOPOLD SALVATOR

Gesicht selbst war wachsbleich und hatte durchaus nicht die dunkle Färbung der vielen Bismarcksporträts. Auch nicht die scharfen, stechenden Augen, wie sie auf vielen Bismarckbildern vorkommen. Wer sich eine Vorstellung von Bismarcks Augen machen will, sehe sich einen alten Neufundländer- oder Bern-



MRS. ALLEN MC. LAEN, SAN FRANCISCO

hardinerhund an. Auch alte Löwen haben diese Augen. Es waren schwimmende, opalisierende Augen, deren charakteristischer Ausdruck Treue und Wille war. Hellblau, fast grau und sehr gross unter buschigen Augenbrauen. Die Stimme stand zu diesem Riesenkörper gar nicht im Einklang. Sie war hell und

zagend. Es war merkwürdig, wie die Gedanken, die der Kopf vorbereitete, gleichsam stossweise aus dem Munde kamen.

„Der Fürst war sehr liebenswürdig zu mir, führte mich in seinem Hause herum und besprach mit mir seine verschiedenen Porträts. Dabei machte er die Bemerkung: „Kennen Sie mein letztes Porträt von Anton von Werner? Sehe ich da nicht aus wie ein Oberförster, der eine Lüge erzählt, die niemand glaubt?“ Lenbach behauptet, dass Bismarck kein Verhältnis zur Kunst gehabt habe. Ich bin zu der Ueberzeugung gekommen, dass Bismarck wohl für bildende Kunst, aber weniger für Musik Interesse hatte. Sein Interesse für Malerei ging so weit, dass er sich sogar einzelne technische Kniffe sehr eingehend erklären liess. Ich habe den Fürsten wiederholt gemalt, aber ich kann nicht sagen, dass der Fürst mir gesessen ist. Er wollte immer im Herumgehen gemalt werden. Er ist auch Lenbach nie gesessen. Er war beim Malen immer in Bewegung. Die einzigen Bilder, zu denen der Fürst ruhig sass, waren die, die ihn lesend darstellen. Bismarck sprach während des Malens mit mir von Dingen allgemeiner Natur. Von Malerei und Volkswirtschaftslehre. Einmal äusserte sich der Fürst über das Tabakmonopol. „Es ist ein grosses Unrecht, dass diese enorme Steuer von einigen Privatleuten eingezogen wird. Früher oder später muss das Tabakmonopol in Deutschland doch eingeführt werden, gerade so wie das Versicherungswesen dereinst monopolisiert werden wird.“ Wenn es auch nicht mehr der Bismarck voll sprühender Kampfesfreude, voll Uebermut und Schneid, voll Zorn und Hass war, der so sprach, so war's doch der alte deutsche Recke, der alles Schädliche aus dem Leib seines Vaterlandes ausgeschieden wissen wollte. Sollte auch (wie er am 4. Juli 1850 an Scharlach



GRÄFIN PAAR
GEB. FÜRSTIN ZU WINDISCHGRÄTZ

XXVIII

schrieb) das Blut von der Kelte bis an die Zäume der Pferde reichen (wie er aus der Offenbarung Johannis zitierte.) Diesen gigantischen Mann im langen, schwarzen Rocke, der einem Talar glich, den er von einem Rabbiner oder Pastor entliehen



LORD WALTHER ROTHSCHILD, LONDON

zu haben schien, würde ich nur zu gerne in funkelnder Stahlrüstung gesehen haben.

„Der Fürst verachtete alle Phrasen und alles, was sozusagen um die Dinge herumging. Auf eine wohl nicht sehr pas-

sende Frage gab er mir einst zur Antwort: „Man darf erst hassen, wenn man sich vorerst bemüht hat, die Menschen zu verstehen. Lieben und Hassen soll man aber immer gründlich". Die klare Einfachheit, die Gesundheit und die Schlagkraft, die aus jedem Worte dieses grössten Mannes seiner Zeit sprach, musste jeden überwältigen, der in seine Nähe kam.

„Der Fürst erzählte mir von einem Porträt aus dem Jahre 1850, das Moritz Behrend in Berlin gemalt hat und das, wie die Fürstin sagte, sehr ähnlich ist. Das Bild ist jetzt im Rathaus zu Brandenburg und stellt Bismarck dar mit kurzem Vollbart und schon sehr schütterem Haar. Es hat einen drohenden Ausdruck. Auch von einigen anderen Bildern ausser den vielen Lenbach-Porträts wurde mir im Hause Bismarcks erzählt. Die Fürstin Bismarck schrieb mir: „Die Bilder, die Sie von meinem Manne und meinem Sohn gemalt haben, sind die besten Porträts der Beiden, die existieren". Dieser Brief machte mir eine grosse Freude, aber — er entzweite mich mit Lenbach."



LADY ROTHSCHILD, LONDON

V.

Es ist für einen Maler unmöglich, durch unsere Zeit zu gehen, ohne von ihren Kunstströmungen ergriffen zu werden. Jeder Maler lernt fortwährend von seinen Zeitgenossen, ebenso wie er unaufhörlich seine Mitstrebenden anregt. Ich meine natürlich unter solchen angeregten Anregern nur jene Maler,



PRÄSIDENT ROOSEVELT

die auf der Höhe ihrer Kunst und ihrer Zeit stehen. Nicht etwa eigensinnige Sonderlinge, deren Kunst unfruchtbar bleibt und die man höchstens als Kuriosität betrachtet. So hat auch



SOHN DES HERNN SCHWARZENBACH-VON MURALT

Koppay von seinen Zeitgenossen gelernt. Ich wies gleich zu Anfang dieser Studie darauf hin, wie seine Kunst in der Wiener Makartzeit wurzelt, wie Makart seine ersten Schritte lenkte und



ERZHERZOGIN MARIA IMMACULATA



KOPPAYS ATELIER IN WIEN

wie er nicht der Schüler, sondern der Vollender Makarts wurde. Aber dieser Wiener Maler, der rastlos die Welt durchwanderte und immer und überall die Augen offen hielt, hat nicht umsonst sich so sehr von England angezogen gefühlt. Die zwei grossen englischen Maler, die heute im Portrait-Fach voranschreiten, Sargent und Chanon, haben gewiss Koppays Entwicklungsgang beeinflusst. Er steht gleichberechtigt neben ihnen. Man könnte sagen, als der dritte in der Reihe der grossen Porträtisten, die alles, was England und Amerika an Schönheit und Intelligenz besitzen, gemalt haben.

Sargent und Chanon sind geborene Amerikaner, aber seit Jahren in England ansässig. Sargent malt in breiten Flächen und Strichen, Farbe an Farbe, immer gleich pastos, mit einem starken Hang zu dekorativer Wirkung. Jedes seiner Bilder fängt gleichsam links oben in der Ecke an und endet rechts unten. Das ist auch in Wirklichkeit seine Art zu malen. Er malt einen Menschen in seiner Umgebung etwa so herunter, wie ein Dichter ein Gedicht macht, Zeile unter Zeile setzend. Die Figuren stehen prachtvoll im Raume. Immer interessant beleuchtet. Aber er hat stets nur eine Lichtquelle im Gegensatz zu Zorn, der immer in verschiedener Beleuchtung arbeitet. Seine Figuren sind gewöhnlich überlang gestreckt und namentlich seine Damenporträts zeichnen sich durch grosse Unähnlichkeit aus, was hauptsächlich der Grund ist, warum Sargent in letzter Zeit das Porträtieren ganz aufgegeben hat oder wenigstens sehr selten mehr Köpfe malt. Seine Bilder wirken durch ihre wunderbar klare, brillante Farbe ausserordentlich, besonders aus der Entfernung. Merkwürdig ist, dass dieser bedeutendste Porträt-Maler Englands noch nie vom englischen Hof einen Auftrag erhalten hat. Er hat meistens amerika-



MISS ALLAN STAR, CHICAGO



EMPFANGSZIMMER IN WIEN

nische Millionäre und Amerikanerinnen gemalt, aber seine grossen Erfolge erzielte er nicht durch Aehnlichkeit und Naturtreue, sondern durch die Farbe und durch die oft hinreissende Bildwirkung.

Chanon malt gerne schummerig, vibrierend. Man glaubt die Luft zu sehen, die zwischen dem Beschauer und dem gemalten Kopfe ist. Er hat ein unendlich feines Empfinden für Farbe und Licht und seine Bilder gleichen oft mehr Pastellen als Oelgemälden, obzwar er nie auf die tiefe Wirkung des Oelbildes verzichtet. Seine Art zu malen könnte man vielleicht am besten kennzeichen, indem man ihn einen Rembrandt in Silber nennt. Chanon malt etwas ähnlicher als Sargent, aber auch er ist kein eigentlicher Porträtist, da er sich immer weniger an die darzustellende Person als an die malerische Bildwirkung des Ganzen hält. Als Realist, als Naturbeobachter und Menschenkenner überragt Koppay weit seine englischen Konkurrenten, die er in der Farbe erreicht. Es ist wiederholt festgestellt worden, dass die englischen Maler zu ihren eigentümlichen Silbertönen durch die englische Luft gekommen sind. Durch die Nebelatmosphäre, die die Konturen der Dinge verschwinden lässt. Der lange Aufenthalt in England hat entschieden auf Koppays Farben gewirkt.

Ich habe wiederhdlt Gelegenheit genommen, auf Koppays Realistik hinzuweisen. Aber dieser Realismus paart sich wie bei jedem grossen Maler mit dem Drang nach Typisierung. Oder, um das kunsttechnische Schlagwort zu gebrauchen, mit dem Drang nach Stil. Man darf nicht vergessen, dass der Stil in der Kunst vor dem Realismus vorhanden war. Im Anfang der Kunst handelte es sich nirgends, in keinem Lande, zu keiner Zeit, um eine getreue Nachbildung der Wirklichkeit. Jede Kunstentwicklung beginnt mit einem Ideal, der Stilisierung. Erst



TOCHTER
DES HONOURABLE MRS. CHARLES ROTHSCHILD, LONDON



SPEISEZIMMER IN WIEN

viel später kommt die Wirklichkeit zu ihrem Recht. Es ist ja auch viel schwerer, getreue und genaue Wirklichkeitsbilder zu schaffen, als sie zu stilisieren. Man sehe sich daraufhin einmal nur die Arbeiten der Anfänger und Kinder an. Wenn ein Kind einen Kopf macht aus einem Kreis, zwei Punkten und zwei Strichen, einem senkrechten und einem wagrechten, so stilisiert es eben. Der höchste Entwicklungsgrad aber ist das Ideal, das aus realistischen Voraussetzungen entstanden ist. Auf der höchsten Stufe steht also jenes Porträt, das nicht nur einen bestimmten Menschen getreu darstellt, sondern auch in diesem Menschen einen Typus kennzeichnet. Nur dann wird ein Porträt über den Kreis des Modells und seines Anhanges hinaus Interesse erregen, wenn es ausser der Porträttreue noch andere Dinge zu sagen hat und zu sagen weiss. Man hat bisher vergebens versucht, den Begriff des Stils im Porträt fest zu umreissen. Ich möchte diesen Versuch nochmals unternehmen. Für mich hat ein Porträt dann Stil, wenn eben sein menschlicher Inhalt mit der Aehnlichkeitstreue nicht erschöpft ist, das heisst also, wenn ein Porträt, ganz losgelöst vom Modell, mich menschlich ergreift. Bei ganz grossen Bildnismalern ist also die Aehnlichkeit nicht die Hauptsache, sondern eine bis zur höchsten Vollkommenheit gesteigerte Nebenerscheinung, die im Laufe der Zeit ihren Wert vollkommen einbüsst. Es ist uns heute durchaus gleichgültig, wie gross die Aehnlichkeit beim Porträt eines Franz Hals, van Dyck, eines Velasquez, oder Rembrandt gewesen ist. Wir schliessen auf die vorhanden gewesene Aehnlichkeit aus den menschlichen Qualitäten des Bildes. Indem der Künstler im Einzelfall das Allgemeine traf, hat er stilisiert und nur der Stil seines Bildes ist es, der ewig und unvergänglich ist.



MRS. REGINALD C. ROTHSCHILD, BOSTON



ECKSALON IN WIEN

Es gab eine Zeit in Koppays Anfängen, wo er, man möchte sagen, im Uebermut des virtuosen Könnens auf die Realistik seiner Bilder allzugrossen Wert legte. Je weiter er aber in der Kunst und im Leben fortschritt, desto allgemeingültiger wurden seine Bilder, desto stilisierter, und darum umso wertvoller. Sie fesseln uns heute in erster Linie als menschliche Dokumente, als Wahrheiten der menschlichen Seele. Ob sie treffend ähnlich sind, ist eine Sache, die zwischen Künstler und Besteller abzumachen ist. Den Beschauer kümmert sie nicht.

Aber wenn sich auch Koppay sowohl in der Zeichnung als in der Auffassung ungemein entwickelt hat, seine Lebensanschauung, seine Romantik und sein Optimismus blieben dieselben. Er ist in dieser Beziehung geblieben, was er stets gewesen ist: ein romantischer Realist, ein von ganzem Herzen überzeugter Optimist, der überall in den Menschen wie in der Farbe, in den Augen wie auf den Lippen die Freude zu suchen und zu entdecken wusste. Und die Freude war ihm stets gleichbedeutend mit Schönheit. So ist denn sein Lebenswerk eine Offenbarung der Schönheit in ihrer heitersten Form, die das Leben bejaht und die Sonne des Daseins immer und immer wieder spiegelt.



ERZHERZOGIN MARIE VALERIE



SCHREIBZIMMER IN WIEN

VI.

Ich habe schon, als ich von Koppays Anfängen als Porträtmaler sprach, darauf hingewiesen, wie ähnlich sein äusseres Leben sich dem Leben eines van Dycks und eines Velasquez gestaltete. Er teilte mit seinen grossen Meistern nicht nur die Beliebtheit an allen Höfen der Christenheit, wie man einmal zu sagen pflegte, sondern auch die Reiselust.

1887 ging Koppay von München nach Paris, wo er in der Rue Clément Marot ein Atelier fand, aber nur etwa acht Monate blieb. Dann wurde er Ende 1887 nach Madrid gerufen, wo er die Königin Christine, den kleinen König auf dem Schaukelpferd, die Prinzessin von Asturien und deren Schwester malte. Auch die Mutter der Königin Christine, die schöne, alte Erzherzogin Elisabeth, sollte Koppay damals malen, aber es kam nicht dazu. Er hat die Erzherzogin Elisabeth erst viel später im Schlosse des Erzherzog Friedrich in Baden bei Wien gemalt und zwar gerade zur Zeit des spanisch-amerikanischen Krieges. Damals ahnte die hohe Frau noch nicht, dass ihr Sohn Friedrich als Feldherr gegen Russland und ihr zweiter Sohn Erzherzog Eugen als Feldherr gegen Italien im furchtbarsten aller Kriege auf den wichtigsten Kommandoposten stehen würden. Die Erzherzogin Elisabeth war noch mit schneeweissen Haaren eine hervorragende Schönheit, geradezu eine zweite Maria Theresia. Ihre Tochter, die Regentin Christine von Spanien, war aber nicht



BARONIN MATHILDE KOPPAY VON DRÉTOMA



ECKSALON IN WIEN

nur eine der liebenswürdigsten Frauen und charmantesten Wienerinnen, die Koppay je kennen gelernt hat, sondern überraschte auch durch die Schlagfertigkeit ihres Wortes und die Unerschrockenheit ihres ganzen Wesens. Sie erzählte Koppay während der Sitzungen, in denen er sie malte, dass sie den Mann mit der Pistole, der nach König Alphons XII. zielte, als eben der Wagen mit dem Königspaar ins Schloss fuhr, genau gesehen habe, und dass sie sich, ohne die geringste Furcht zu empfinden, vor den König warf, um ihn zu beschützen. Die Kugel ging fehl, „aber ich habe auch nicht einen Augenblick Furcht gehabt", sagte die Königin mit stolzem Lächeln.

Koppay bekam ein Passepartout von der Königin und bereiste damit als Tourist, der eifrig sein Skizzenbuch füllte, ganz Spanien.

Von Spanien kam Koppay wieder nach Paris, wo er nun beinahe zwei Jahre blieb. Er verkehrte viel mit Bonnat und Munkacsy und sicher ist es, dass Bonnat nicht ohne grossen Einfluss auf ihn geblieben ist.

Von Paris ging Koppay 1889 nach England. Dort errang das Bildnis des Königs von Spanien auf dem Schaukelpferd einen grossen Erfolg und machte den Maler im Nu bekannt. Er blieb ungefähr ein Jahr in London. Dieses Jahr ist aber für Koppay schon deswegen in höchstem Masse bemerkenswert, weil es ihm das Glück der Ehe brachte.

Koppay hat für seine Frau getan, was nur ein Künstler für die Liebe seines Lebens tun kann. Er hat ihr die ganze Erde erobert, was in diesem Falle keine Hyperbel ist. Er malte sie viele, viele Male und die Reproduktionen dieser Bilder sind in der ganzen Welt bekannt geworden und haben ihr die Bewunde-



BARONIN VON MUSULIN



ATELIER IN NEW YORK

rung ihrer Schönheit zu Füssen gelegt. Wie aber Koppay zu seiner Frau stand und was sie ihm bedeutete, das wird am besten aus einem Briefe klar, den er aus Berlin an einen Wiener Freund gerichtet hat. „In den grauen Alltag meines Lebens brachte meine poetische Frau den hellen Silberton der Glückseligkeit. Ich habe in meiner Frau die blaue Wunderblume gefunden, die so viel gesucht und so selten gefunden wird.“ Diese Zeilen sind nicht nur charakteristisch für den glücklichen Ehemann Koppay, sondern auch für die Romantik, die er weder im Leben, noch in der Kunst je verleugnet hat. Es war stets eine dankbare Aufgabe der Künstler, ihre Frauen zu malen — ich erinnere blos an Rubens und Rembrandt — und vielleicht tritt nirgends die eigentliche Lebensanschauung eines Künstlers so in die Erscheinung, wie just in den Bildern, die er von dem Wesen malt, das ihm auf Erden das liebste ist. Wie aus Rembrandts Saskia die Lebensfreude, so spricht aus Koppays Rêverie, wie er ein Porträt seiner Frau nannte, die Romantik, die ihm immer über die Schultern sah, wenn er vor die Leinwand trat.

Von England ging Koppay nach Deutschland und lebte nun vier Jahre in Berlin, wo er in der Kurfürstenstrasse Nr. 118 sein Atelier hatte. Er malte in Berlin fast die ganze Berliner Hofgesellschaft und das gesamte diplomatische Korps. Grosses Aufsehen erregte das Bild, das er im Auftrage des amerikanischen Botschafters, Mr. Phelps, vom Abschluss der Samoakonferenz malte, mit etwa 26 Köpfen darauf. Dann malte er auch einmal Mr. Phelps zusammen mit Bismarck in seinem Arbeitszimmer.

1894 ging Koppay nach Wien, wo er ebenfalls sofort mit dem ganzen Hof in künstlerische Fühlung trat.

So kann man in Wahrheit sagen, dass Koppay von einem Hof an den andern kam. Von Madrid nach London, von London



FRAU VON RÁTH

nach Berlin, von Berlin nach München. Er malte die künstlerischen Geschenke, die ein Hof mit dem andern austauschte. Aber er malte nicht nur Habsburger und Hohenzollern, Bourbons und Romanoffs und das hannoversche Geschlecht in allen seinen



MISS ELEANOR HALEW
(London)

Verzweigungen, sondern auch die königlichen Familien von Bulgarien und Rumänien und es gibt wohl kaum einen Kaiserhof, einen Königshof oder ein Fürstengeschlecht in Europa, mit dem er nicht malend in Verbindung trat.

Aber in Wien konterfeite Koppay natürlich nicht nur Erzherzöge, Prinzen und Prinzessinnen, nicht nur den gesamten Hochadel, sondern auch sehr viele Grossindustrielle, Schriftsteller und Künstler.

1904 ging er zum erstenmal nach Amerika, um die Familien Harriman, Rockefeller und Roosevelt zu malen. Und nun ging er siebenmal je sieben Monate hinüber und verbrachte zwischen zwei Amerikareisen immer wieder einige Monate in Oesterreich und Ungarn.

1911 ging er wieder nach England, wo er sich nun dauernd niederliess und in St. Pauls Studio eine entzückende Villa bezog, die er sofort wieder mit gewohntem Sammlereifer zu einem kleinen Museum umwandelte. Seinem Londoner Aufenthalte, der vielleicht die endgültige Niederlassung des Künstlers gewesen wäre, machte der Krieg ein Ende. Denn selbstverständlich erwachte im Kosmopoliten mit dem Augenblicke, wo das Vaterland zu den Waffen griff, das Heimatgefühl mit aller Macht.

Nun lebt Koppay in der Schweiz. Bald schlägt er seine Werkstatt in Zürich auf und bald in Bern. In seinem Malfleisse hat er auch hier nicht nachgelassen. Schweizer Patrizier, Diplomaten und schöne Frauen haben sein improvisiertes Atelier besucht. Seine Kunst, gleichsam im Fluge den besten Augenblick des Modells zu erhaschen, hat er auch in seinen Schweizer Bildern glänzend bewährt. Er ist hier zum Virtuosen einer Magie geworden, die aus dem Modell allen Optimismus heraus-



RITTMEISTER BARON DURAND

holt, dessen es fähig ist. Vielleicht liegt gerade darin Koppays unnachahmliche Eigenart. Es gibt viele Maler, die mit ihrem eigenen Optimismus ihre Modelle verklären. Koppay mischt



GENERALKONSUL ERNST VON MAURIG

seine leuchtendsten Farben, um dem Optimismus des Modells gerecht zu werden, den er besser und klarer sieht als alle anderen Menschen. Von seinen Schweizer Diplomaten-Bildern

ist der energisch-geistvolle Kopf des Gesandten von Musulin das typische Beispiel, wie der Maler ein stürmendes Temperament in die Ruhe eines Bildes zu bannen weiss.

Diese Studie wäre unvollständig, wenn sie nicht auch die Persönlichkeit Koppays in den Kreis ihrer Betrachtung ziehen würde. Wer zum Porträtmaler geboren ist, der muss auch als Mensch eine ganz bestimmte Persönlichkeit sein. Ich will damit durchaus nicht andeuten, dass das malerische Genie mit irgendwelchen Charaktereigenschaften des Künstlers zusammenhängt. Die Geschichte der Kunst kennt eine ganze Reihe grosser Maler, deren Bedeutung als Mensch durchaus nicht der Bedeutung als Künstler entsprach. Ich erinnere nur an Salvator Rosa und an Benvenuto Cellini. Aber ich möchte darauf aufmerksam machen, dass es eine Kunst unter den Künsten gibt, die eine Vereinigung von hochwertigem Künstlertum und minderwertigem Charakter nicht zulässt. Und das ist die Kunst des Porträtmalens. Schon deshalb nicht, weil der Porträtmaler die Gabe haben muss, sich das Herz des Modells zu erschliessen, ihm geistig nahezukommen, sein Vertrauen zu gewinnen. Es ist meiner Ansicht nach unmöglich für einen Maler, einen Menschen richtig zu malen, dem der Künstler antipathisch ist. So sind denn alle grossen Porträtmaler der Geschichte berühmt gewesen durch die Kunst, ihre Modelle zu fesseln, sich sie in Freundschaft zu verbinden. Es ist zweifellos, dass die menschliche Kunst — wenn mir dieser Ausdruck gestattet ist — eines Porträtmalers so wichtig ist, wie der Instinkt des Treffens und der Farbensinn. Denn gerade mit dieser Kunst lockt er ja die Seele des Modells hervor. Es nutzt gar nichts, dem Modell Direktiven zu geben, ihm zu sagen, es zu bitten, welchen Aus-



MARKGRAF PALLAVICINI

druck es annehmen soll. Der vom Maler gewünschte Ausdruck ist nur eben durch jene menschliche Kunst zu erreichen.

In dieser Kunst war Koppay ein Meister. Die Laufbahn,

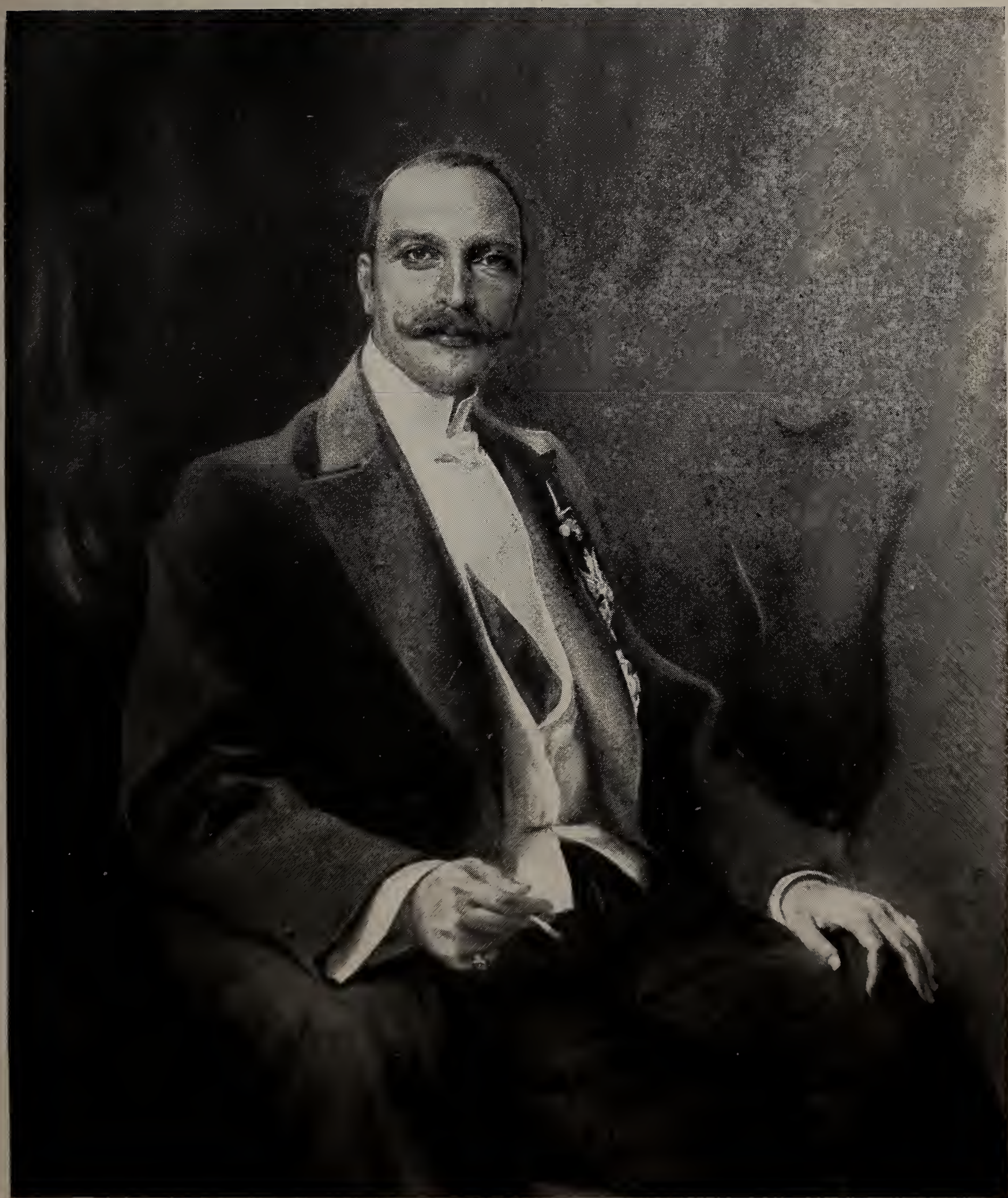


BARON TRAUTENBERG

die er einschlug, setzte allerdings vollendete Technik des Benehmens und höchsten gesellschaftlichen Schliff voraus. Um sich bei Hof richtig zu benehmen, muss man die Wissenschaft

richtiger Lebensart im kleinen Finger haben. Freilich läuft man dabei Gefahr, dass diese Wissenschaft den ganzen Menschen verknöchert und automatisiert und alles Menschliche in ihm durch Form und Formel ersetzt. Der vollendete Hofmann in diesem Sinne wird natürlich nie ein Künstler sein oder bleiben können. Denn das Künstlerische erlischt in dem Augenblick, wo das Menschliche dem Formellen Platz macht. Es hat zahllose Hofmaler früherer Zeiten gegeben, die nur Hofleute waren und nichts anderes und die Repräsentationsbilder und Porträts, die zu Tausenden die königlichen Schlösser der Welt füllen, blieben denn auch im Formelhaften stecken und alles Menschliche ist ihnen fremd. Koppay ist aber trotz des höfischen Wesens, das ihn umgab, trotz der Etikette, der er folgen musste, immer der menschliche Künstler und der künstlerische Mensch geblieben, der seine Modelle nicht nur mit dem Auge, sondern auch mit dem menschlichen Empfinden zu fassen wusste. Die Ritterlichkeit seines Wesens ist das Erbteil seiner ungarischen Abstammung. Seine Liebenswürdigkeit trägt offensichtlich die Wiener Marke. Aber diese Liebenswürdigkeit ist nicht blos äusserlich, sie entspringt jenem warmblütigen Optimismus, der seine ganze Kunst beseelt.

An Koppays Lebensweg kann man drei Marksteine, drei Wendungen konstatieren. Diese drei Marksteine heissen: Makart, Bonnat und Sargent. Aber sie haben bei ihm kaum mehr als die Technik beeinflusst. Sie haben vielleicht seine Palette bestimmt und bereichert, ihn technisch gefördert. Das Eigenste an ihm, das Wertvollste, Beste an ihm aber ist das Menschliche in seiner Kunst. Ich sagte an einer Stelle dieses Buches, dass er stets con amore gemalt hat. Aber con amore ist ein sinn-



BARON ALEXANDER VON MUSULIN

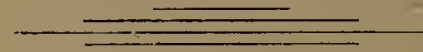


FRAU SCHWARZENBACH-VON MURALT

loses Wort, wenn nicht die Liebe dem Herzen entspringt. So kann man denn wirklich sagen, dass Koppay alle seine Bilder mit dem Herzen gemalt hat. Das gibt ihnen ihren wahren Wert, das bringt uns den Künstler nahe.

In einer Zeit der virtuosen Technik, der verstandesmässigen Experimente, ist Koppay menschlich und natürlich geblieben. Vielleicht ist auch er zuweilen ein Virtuose von raffiniertestem Können. Aber auch dann packt uns das Menschliche in seinen Bildern stets stärker als das Technische. Und das ist das grösste Lob, das man einem Künstler spenden kann.

Ende.





GEN.-CONSUL LOEWENGARD



MARKGRAFIN PALLAVICINI

REGISTER



EDWIN SCHWARZENBACH



HERR EICHMANN, HAMBURG



MISS MARJORIE STAR, CHICAGO



ERZHERZOGIN IMMACULATA



MRS. MARJORIE JOHNSTON, SAN FRANCISCO



MISS BUSBEY, NEW-YORK

Druck Jean Frey, Buch- und Kunstdruckerei, Zürich

Werke von Rudolf Lothar:

König Harlekin, ein Maskenspiel, III. Auflage, 1903
München, Georg Müller, Verlag

Die Königin von Cypern, Lustspiel, 1903
Leipzig, J. G. Cotta'sche Buchhdlg., Nachf.

Halbnaturen, Roman, 1898
München, Georg Müller, Verlag

Septett, ein Leben in Liebesgeschichten, 1905
Berlin, Vita, Deutsches Verlagshaus

Fahrt ins Blaue, Roman, 1908
Berlin, Vita, Deutsches Verlagshaus

Das Leben sagt nein. Novellen, 1909
Berlin, Concordia, Deutsche Verlagsanstalt

Kurfürstendamm, Roman, III. Auflage, 1910
Berlin, Concordia, Deutsche Verlagsanstalt

Der Herr von Berlin, IV. Auflage, 1911
Berlin, Concordia, Deutsche Verlagsanstalt

Das Deutsche Drama der Gegenwart, 1905
München, Georg Müller, Verlag

Das Wiener Burgtheater, 1900
Leipzig, Alfred Kröner, Verlag

Adolf Sonnenthal, 1905
Berlin, Schuster & Löffler, Verlag

Henrik Ibsen, IV. Auflage, 1903
Leipzig, Alfred Kröner, Verlag

Die Seele Spaniens, V. Auflage, 1916
München, Georg Müller, Verlag

u. a. m.